



كتاب سريوني

في النفط والبنواتي



الناشر
مكتبة النهضة المصرية
٩ شارع / القاهرة

مكتبة الدراسات النقدية

٢

كمال يسريوني

في النقد اليوناني

الطبعة الأولى

١٩٩٠



مكتبة النهضة المصرية
١٠٠ شارع محمد علي

الاهـداء

الى أفرو ديت

ربة الجمال والحب والتناسل

علاقاتك الغرامية مع كثير من الآلهة والأناسي
كانت دستورا غير مكتوب للنساء الجميلات
وزوجك الدميم الأعرج الاله هيفستوس
قد ضبطك متلبسة مع شقيقه الاله آريس
فشد وثاقكما لتكونا عبرة وسخرية للآلهة
واذا كنت خنته وهو فرد واحد
فقد وفيت لنفسك وللجنس كله
من أجل متعة أكثر ونسل أفضل
ثم كان لك ذوقك في اختيار من تحبين
وبهذا الذوق علمت ملكة النحل كيف تختار زوجها
فهل تأذنين في أن أرفع اليك هذا الكتاب
تقديرا لجمالك ، واعترافا بحكمتك ، واشادة بذوقك ؟

كمال بسيوني

مقدمة

ترادف كلمة النقد في اللغة العربية كلمة Criticism في اللغات الأوروبية .
وهذه الكلمة مأخوذة من الفعل اليوناني krinein ومعناه في الأصل الحكم أو
التفكير .

وقد استعار النقد العربي اسمه ومعناه من نقد الدراهم والدنانير وتميز صحيحها
من زائفها . فقام في جوهره على تقويم العمل الأدبي ، وتميز جوانب النضج
والجمال فيه . من جوانب الفجاجة والقبح ، عن طريق الشرح والتعليل .

والنقد علم من العلوم الإنسانية الأدبية . له قِيَمُهُ الجمالية وأُسسه النظرية ،
ويحتاج الناقد إلى الإحاطة بنظرياته ومذاهبه وتاريخها ، والوقوف على ما يمكن
الوقوف عليه من التجارب الأدبية . وله بعد هذا ، وبعد الاعتماد على ذوقه ودرسته
وممارسته أن يفضل بعض الآراء والنظريات على بعض ، أو يمزج بينها ، أو يتجاوزها
إلى رأى جديد .

وللنقد صلة وثيقة بغيره من العلوم الإنسانية التي تدرس نشاط الإنسان ،
كالفلسفة والتاريخ وعلوم اللغة والنفس والاجتماع . وصلته بالفلسفة قديمة . إذ نراه
عند اليونان فرعاً من فروعها ، ثم تزداد صلته بها في العصر الحديث ، حين
يرتبط بعلم من علومها وهو علم الجمال ، ثم تشتد أواصره بها حين تتحد أهداف
الأدب الذي يكشف النقد عنها بأهم قضاياها . وهي التمييز بين قِيَم الأشياء
وصلة الإنسان بها . فالأدب يكشف بطريقة فنية خاصة عن بعض جوانب الإنسان
في محيطه الاجتماعي ، أو عن طبيعته في ذاته ، أو عن كفاحه ضد الطبيعة ، أو
ضد قيود مجتمعه ، أو ضد من يقفون في سبيله من الأفراد ، وكل هذه الأفكار
أفكارها ، وإن كانت تعالجها في ميدانها المحرد بطريقة موضوعية بحثية ، وهويعالجها
في صُورِهِ الأدبية بطريقة فنية ذاتية .

وتتلاقى فلسفته مع فلسفة التاريخ الحديث التي تتجاوز البحث عن الامتداد الزمني

للأحداث في الماضي ، إلى الكشف عما تتمخض عنه هذه الأحداث من قوانين إنسانية ، كقوانين الاقتصاد السياسي ، مرتبطة بعواملها التاريخية ، كعوامل التقدم الثقافي أو انحطاطه . وهي في كل هذا تعتمد على حقائق التاريخ الموضوعية ، مرتبة إياها في تسلسل منطقي ، بحيث تنتهي إلى هدفها ، فتكشف بذلك عن قيم إنسانية في الماضي ، توسع بها آفاق الحاضر وتُسمى جوانبه ، وفي النهاية تتجرد هذه المعاني الإنسانية من معناها الزمني لتصبح مقوما من مقومات الحضارة .

أما صلته بعلوم اللغة ، فأوثق وأعمق من كل صلة سواها ، فهي جزء من كيانه ، وهو يستعين بها في كثير من خطواته ، يستعين بعلوم الأصوات والدلالة على ما للكلمات من جرس ودلالة ، ويستعين بعلوم العروض والقافية على موسيقى الشعر وأنغامه ، ويستعين بعلوم النحو والبلاغة القديمين ، وعلوم التركيب والأسلوب الحديثين على ما تستلزمه الكلمات والجمل من ترتيب خاص ، أو تدل عليه من معانٍ مختلفة ، أو ترسم من صور فنية ، ثم يستعين بما في الأدب نفسه من قيم فلسفية أو جمالية .

واه بعد هذا كله مبادئه الخاصة به والتي لاغنى له عنها ، وهي ليست قيوداً بقدر ما هي دعامة له وعصمة ، فله أن يحدد في إطارها غير مستقل عنها ، ولكن غير خاضع لها . ومن هنا تعددت نظرياته ، حتى لتبدو كل نظرية وكأنها على النقيض من الأخرى . ولا تناقض ألبتة ، لأن لكل نظرية فلسفتها وجانبها الذي اختارته لتعالج الأدب عن طريقه . فلها في هذه الفلسفة وهذا الجانب نصيبها من الصحة . ومهما كان بين كل منهما والأخرى من خلاف : فكلها تتلاقى ويُكْمَل بعضها بعضاً .

فلا شك أن البحوث التي تكشف عن الفرق بين حقائق الفن وحقائق الطبيعة ، تكمل البحوث التي ترى الفن - كما كان يراه أرسطو - محاكاة للطبيعة .

كما أن البحوث التي تتناول الصلة بين الشاعر وجمهوره ، تكمل البحوث التي تتناول الشعر على أنه تعبير ذاتي عن شعور الشاعر وتفكيره .

وكل هذه البحوث مع اختلافها واتصالها ، تكمل البحوث التي تتعلق بوحدة

الشعر المنطقية و النفسية ، وكلها تنير جوانب النقد وتوسع آفاق الباحثين فيه ،
وتهدي الأدب إلى الطريقه الصحيحة ، والأدباء إلى أداء رسالتهم الإنسانية ؛ ولكن
على ألا تُنقل هذه البحوث وهذه النظريات كما هي ، وينتقلها كل من أراد
انتقالها . لأنها هي نفسها لم تُنقل ولم تُنتحل ، وإنما كانت كل واحدة منها وليدة
العصر الذي ظهرت فيه ، وارتبطت به وبمطالب المجتمع والأدباء فيه .

وعلى هذا فلا ينبغي أن تؤخذ هذه البحوث وهذه النظريات على إطلاقها ،
ولكن في حدود بيئتها التاريخية ، ومع مراعاة طبيعة ما عالجتها من مسائل ،
وما هدفت إليه من غاية ، وعلى ألا تكون لها قوة القوانين ، ولا حتمية العلوم
التجريبية ، ولكن لها سيطرة التمثل الثقافي والاستيعاء الفني ، فيمكن تجديدها أو
تجاوزها أو التوفيق بينها ، ولكن لا يصح تجاهلها .

وإذا وجدت الموهبة للأديب والناقد ، فإن ورودهما مناهل الأدب واستيعاءها ،
واستيعابها للثقافات الرفيعة وتمثلها ، وإلمامهما بمبادئ النقد ونظرياته ، كل ذلك
يوجه كلا منهما نحو غايته ، بل يقرب كل منهما نحو الآخر ، وكثيرا ما يكون
الأديب ناقدا ، والناقد أديبا .

وكثيرا ما خرجت نظريات النقد عن دعواتها التجريبية ، وتمثلت في صور
أدبية حية يُبدعها عباقرة الأدباء ، فكانت نموذجا لمذهب جديد في الأدب ،
يضعون هم قواعده ، ويرسمون له طرقه ، ويوجهون الأدب فيه بما يتفق ورسالته ،
ويكون في الوقت نفسه مثالا حيا لمبادئهم في أدبهم ، فيرفعون بذلك قواعد مذهب
جديد ، على أنقاض مذهب قديم .

ومع ما للنظريات النقد الحديثة من أثر في تقويم الأدب في حاضره وتوجيهه في
مستقباه ، فإن لنظريات النقد القديمة قيمتها ، لا من حيث أهميتها التاريخية فحسب ،
ولا من حيث ما تمدنا به من معرفة طرق النقد المنهجية التي اتبعها القدماء فحسب ،
ولما أيضا بوصفها وسائل للتحليل والإحاطة بجوانب الموضوعات ، يمكن
الاستفادة منها مع غيرها من مبادئ النقد التي طرأت وتطرا عليها ، إذ أن مبادئ
النقد في تطور مستمر ، فكلما نشأت في الأدب مسائل جديدة ، تبعها في النقد
مسائل جديدة أيضا تعالجها وتقومها ،

والمقارنة بين النظريات من حيث خصائصها وآثارها في الأدب ، تتيح للمقارن المفاضلة بينها ، ويعتمد الحكم على ما تدعو إليه كل نظرية وما تهدف إليه من الربط بين الأدب والمجتمع ، أو الربط بين الأدب ومطالب الجمهور الموجه إليه هذا الأدب ، أو الدعوة إلى ذاتية الأدب وأصاليته ، أو الاعتداد بحرية الأديب وفرديته . كما يعتمد الحكم على طريقة النظر إلى عناصر الأدب الفنية ، سواء منها ما يتعلق بالجنس الأدبي ، أم بالصياغة والصور ، أم بالمعاني التي تشف عنها العبارات ، وسواء منها ما يقف بالنقد عند الحمل والعبارات ، أم يتجاوز ذلك إلى الأدب بوصفه مظهرا من مظاهر نشاط الإنسان . ولاشك أن هذه المفاضلة تنتهي به إلى إحراك كثير من الحقائق الموضوعية التي يمكن أن يتخذها دعامة لذوقه حين ينتقل من المجال النظري إلى مجال التطبيق .

فهي تتيح له الخبرة والدراية الفنية التي بها يستطيع أن يقوم العمل الفني ، ويعرف طريقة الأديب في تصويره ، وما يهدف إليه من معان خاصة بعصره أو معان إنسانية عامة ، واقفا عند عناصر العمل الأدبي ، سواء منها ما يتصل بالصور والأخيلة في العبارات والحمل ، وما يتصل بالجنس الأدبي من مسرحية أو قصة أو قصيدة ، غير مغفل ما يتعلق بما بين هذه الأجناس من فروق ، بل ما يتعلق بما بين كل عمل وآخر في الجنس الواحد ، فالنقد يختلف من مسرحية إلى مسرحية أخرى . ومن قصيدة إلى قصيدة أخرى .

وعلى هذا تكون نظريات النقد وقواعده العامة دعامة للناقد والأديب جميعا . تتيح لمواهبهما وعبقريتهما الحرية والصحة والاستقامة . وتساعد الأديب على نضج عمله الأدبي . وتساعد الناقد على بيان مواضع الضعف والقوة في العمل الأدبي ، بل على وضعه في مكانه من التراث الأدبي الإنساني كله . وهي لا تأخذ من عبقرية أي منهما ، بل تُعينه على التجديد والخلق والإبداع .

وقد تحدث أرسطو عن نظريات في النقد استنتجها من الأدب اليوناني ومن رسالة الأدب في مجتمعه ، ومهما يكن قصور النقاد العرب في فهمها ، فإن لهم طرقهم المنهجية في النقد . ونستطيع الاستفادة منها بوصفها مجهودات متتابعة ،

لعلاج المسائل الخالدة في الأدب ، معتمدة على حجج تختلف من ناقد إلى آخر ، وفي عرضها ومقارنتها ما يساعد على تربية الذوق ، وعلى السمو بغايات النقد ، وعلى كيفية النظر إلى قواعد النقد بوصفها وسائل للتحليل والإحاطة بجوانب الموضوعات . هذا إلى ما لها من أهمية تاريخية خاصة .

وإذا كان لكل طريقة من طرق النقد المقدمة خصائصها التي كانت مصدر قوتها ، ولها حدودها ونسبتيها التي لا نعرفها إلا بالمقارنة والتحليل . فإن المعيار الصادق في المفاضلة بينها هو معرفة مدى مساهمتها لطبائع الأشياء ، في الكشف عن العلاقة بين الأدب ومطالب المجتمع ، أو بين الأدب وجمهور القراء .

وبالنظر إلى عناصر الأدب الفنية يكون المعيار هو الوقوف على بواعث الإنتاج وغايته وأثره . فالدعوة إلى أصالة الأديب ورجوعه إلى ذاته في إنتاجه ، أفضل من طريقة الدعوة إلى تقليد السابقين في أفكارهم وأسلوبهم وتشبيهاتهم وصورهم ، لبُعدها عن بيئته وعصره ومشاعره . فهي بالنسبة له عبارات تاريخية ، ليست لها قيمة حاضرة .

والنظر إلى الأدب في جملة بوصفه مظهرا من مظاهر نشاط الإنسان المدنى ، أكمل وأفضل من نقد الحمل والعبارات على أهميته . وبهذا رجحت نظرة أرسطو إلى نقد الأدب في أسسه الفنية والفلسفية والاجتماعية ، على نظرة من يفنون عند نقد الألفاظ والصياغة .

وكل أديب ناقد بالفعل أو بالقوة ، وهو في هذا النقد ينقد أدبه ساعة خلقه ، والصورة التي يستقر عليها أدبه هي محصلة هذا النقد ، هي الصورة التي ارتضاها بعد الحذف والإضافة وبعد التغيير والتبديل . ومن هنا لم يكن أدبه تعبيراً عن أفكاره ومشاعره وعواطفه فحسب ، وإنما كان تعبيراً عن ذوقه وعن مذهبه الأدبي ومذهبه النقدي أيضا .

وإذا كان هذا النوع من نقد الأدباء يصاحب الخلق الأدبي ويشترك فيه الأدباء جميعاً . فإن نقد النقاد لابد أن يتبع العمل الأدبي ليشرحه ويقومه . ولا يمكن أن يكون مصاحبا له . ولكنه قد يسبقه . وذلك إذا كان الناقد من العبقريّة وبُعْد

النظر وسعة الاطلاع بحيث يبشر بأدب جديد يضع هو سماته وخصائصه ، ويدعو الأدباء إليه ، فيساعد على أداء الأدب لرسائله ، ويسهم في تجديده . وقد يكون من بين الأدباء مثل هذا العبقرى ، الذى يُبدع بفنه الصورة الحية لهذا الأدب الجديد ، مكتملة السمات واضحة المعالم متميزة الخصائص ، فيتخذ النقاد من أدبه قواعد لنقدهم ، ولا يكونون هم الذين رسموا له الطريق الجديدة التى سلكها ، وإنما يكون هو الذى شقها بنفسه وأبدعها بعبقريته .

ومع مراعاة الناقد للحقائق الموضوعية ، ورجوعه إلى الأسس الفنية الخاصة بالأجناس الأدبية ، وبالمعاني وصلتها بالحقيقة والمجتمع ، وبالغرض الفنى المستهدف ومع استفادته من النظريات النفسية والاجتماعية ، فإن له تجاربه الفنية التى تتحكم فى ذوقه ، وله أحكامه التى تظهر فيها ذاتيته . وبعيدا عن التعصب الذى يستر الحقائق والذى ينبغى أن ينأى عنه الناقد ، فلا بد أن يكون للناقد ذاتية غير مطلقة . ولكن مدعمة بالحجج والشروح المستقاة من التجارب النقدية . وهذه الذاتية المقيدة ليس فيها مطعن للناقد أو النقاد ، وهى ضرورية ولا سبيل إلى تجنبها . بل هى جوهرية لحيوية النقد وإثماره .

ولا يمكن للقارئ أن يُلمَّ بالنقد اليونانى ما لم تكن أمامه خريطة عامة وهفصلة للأدب اليونانى وتطوره فى مراحل المختلفة . فإن لم تتوافر له هذه الخريطة كان غير قادر على التصور الشمولى أو الرؤية العامة لهذا الأدب ، وبالتالى فإنه يكون غير مهيباً لفهم النظريات النقدية التى نشأت فى ظل هذا الأدب ، والتى لولاه ما كان لها أن تكون .

لذلك قدّمنا الكتاب السابق « فى الأدب اليونانى » بين يدي هذا الكتاب ، وهو وإن كان منفصلاً عنه ، إلا أنه متمم له ، فلن يشعر القارئ بغربة حين نتحدث إليه عن هذا الشاعر أو ذاك أو هذا الفيلسوف أو ذاك ، وحين نستشهد له بنص أدبى من هذه القصيدة أو تلك ، أو هذه المسرحية أو تلك ، لأنه أخذ عن كل ذلك فكرة عامة وشاملة ، ولكننا لن نحيله على « الكتاب السابق » كلما عرض لنا أن نستشهد بنص أدبى ، وإنما نذكر له هذا النص ، حتى يكون كل من

الكتابين قائما بذاته مستقلا عن صاحبه ، ولكن بينهما من التواصل والتآخي ما يجعلهما قرينين متآلفين .

وإذا كان النقد المنهجي عند اليونان لم يكن له وجود قبل أفلاطون وأرسطو ، ولكن كان لبعض الشعراء والخطباء اتجاهات نقدية ، عرضوا فيها لبعض جوانب النقد ، فقد كان لزاما علينا قبل أن نعرض للنقد عند أفلاطون وأرسطو ، أن نعرض للنقد عند هؤلاء الشعراء والخطباء . فهم قد مارسوا النقد على أسس عملية بناء على أسس نظرية استقوها من فهم وهم يكشفون في نتائجهم عن جوانب النضج الفني ويميزونها عما سواها . وكان من أثر ذلك أن أخذ كل منهم يضع أسسا من الأسس الجمالية والفنية التي أثرت في الشعر والخطابة جميعا . وأثرت في النقد أيضا .

وقد رجع النقاد المنهجيون من بعدهم إلى ما أبدعوه من هذه الأسس ، واتخذوه عماداً لنقدهم النظري المنهجي .

وفي الحق فإن النقد النظري المنهجي لم يكن ليكتمل عند نقاد اليونان لو لم يكن هؤلاء الشعراء والخطباء قد سبقوهم وأمدوهم بمصادر النقد وأسسها ، ليصوغوها بعد ذلك في نظريات وقوانين .

ولم يكن لأرسطو أن يضع دراسته للشعر والخطابة ، لو لم يكن الشعراء والخطباء قد وضعوا أسسهما ، وجاء هو فاستوعب هذه الأسس بعد أن أكملوها . فعمله لم يكن غير الكشف عنها وتقويمها وربط جوانبها بعضها ببعض . وهو حين عرض لهذه الجوانب التي سبقوا إليها وطبقوها ، كان يعرضها مع تعزيز الجانب النظري بالأمثلة والتطبيق من آثارهم الأدبية نفسها . وما كان له أن يهتدى إلى ما اهتدى إليه لولا ما وضعوه من قيم جمالية وأسس عملية .

وما نريد أن ننكر الجهد الذي بذله أرسطو ، ولكن لا ينبغي أيضا أن ننكر الجهد الذي بذله كل هؤلاء الشعراء والخطباء في نواحي النقد . فهي وإن لم تبلور نظريا فقد تبلورت عمليا . وتجديد كل شاعر أو خطيب إنما كان نتيجة النظر الدقيق والتأمل العميق فيما يعوز فنه حتى يكمله . ولم يكن هذا التجديد إلا دعوة

نقدية إلى نتاج جديد في سماته وخصائصه ، بعد إفادته ممن سبقوه ، وتمثله لأعمالهم وهؤلاء العباقرة الذين جددوا قد ساعدوا الأدب والنقد جميعا على أداء رسالتهم ، ولعل نظريات النقد في صورها الأدبية ومثلها الحية عند العباقرة من الأدباء أن تكون أجدى وأقوم منها في دعوانها التجريبية عند النقاد .

وإذا كانت دراستنا هذه دراسة تاريخية علمية . فقد كان لابد لنا أن نورد جوانب النقد لدى الشعراء والخطباء في مكانها من عصورها .

ومن ثمَّ جاء هذا الكتاب في ثلاثة أبواب :

الباب الأول : للنقد قبل أفلاطون وأرسطو . وقد قسمناه إلى قسمين : قسم للشعراء وقسم للخطباء .

ففي القسم الأول وقفنا من الشعراء عند هوميروس وهيزيود ، وهما يمثلان الشعر الملحمي والتعليمي ، ثم عند سافو وأناكريون وبندار وسيمونيد . وهم يمثلون الشعر الغنائي ، ثم وقفنا عند رواد التراجيديات الأوائل : إبيجين وتيسيبس فرينيكوس ، ثم عند شعرائها الثلاثة : إيسكياوس وسوفوكليس ويوريبيديس .

وفي القسم الثاني وقفنا من الخطباء عند تيزياس وتراسوماخوس وبروديوكوس وجورجياس وبروتاجوراس وأنتيفون ولوسياس وإيسوكراتيس وديموسين .

والباب الثاني : للنقد عند أفلاطون .

والباب الثالث : للنقد عند أرسطو .

ونرجو أن يستفيد القارئ من كل من الكتابين على حدة . كما نرجو أن يستفيد منهما فائدة مضاعفة .

كمال بسيوني

الباب الأول

النقد قبل أفلاطون وأرسطو

القسم الأول

الشعراء

(١) هوميروس Homère

يمثل هوميروس الصفحة الأولى في كتاب الأدب الإنساني ، وقد ترك بصماته واضحة على كل الشعراء والكتاب والنقاد الذين جاءوا بعده حتى الآن . فقد احتذاه شعراء التراجيديات في التقنية الفنية لمسرحياتهم . وتعلم منه الناثرون كيف يسردون قصة طويلة في أسلوب أدبي شيق ، حتى يمكن اعتبار تاريخ هيرودوت ، ملحمة نثرية ، ثم اتخذ النقاد من تقنيته الفنية جوانب لنقدهم ، وكان لها أثرها بعد ذلك في تيارات النقد القديمة والحديثة جميعا .

لم يتحدث هوميروس عن مذهب نقدي أو فلسفة جمالية أو اجتماعية ، ولم تكن قد نشأت بعد أجناس أدبية حتى يستطيع أن يصنع ملحمتيه الخالدين « الإلياذة » و « الأوديسا » كجنس أدبي بينها ، ولم يُقدَّر وهو ينظم ملحمتيه على النسق الذي نظمهما عليه أنه قد استوعب كثيرا جدا من جوانب النقد ، وأنه هو الذي كشف عنها ، وأنه مارسها ممارسة أدبية ، وترك غيره من الأدباء يحتذونها ، كما ترك غيره من النقاد يقتنونها ، وأنه لم يصبح بذلك المصدر الأول من مصادر الأدب فحسب ، وإنما أصبح المصدر الأول من مصادر النقد أيضا .

وإذا كان النقد قبله يعتمد على ذوق الشاعر في تجويد شعره . أو ذوق الجمهور استحسانا أو استهجانا لما يسمعه من الشعراء والمنشدين ، فإن هوميروس وضع أساس النقد المنهجي الذي أرساه بعد ذلك أرسطو على قيم جمالية وأسس نظرية ،

والذى عززه بالأمثلة والتطبيق من ملاحم هوميروس نفسه ، ثم من المسرحيات التراجيدية والكوميديّة التي احتذت حذوه أو تأثرت بفنه .

وأقدم صورة للملحمة نجدها عند هوميروس ، وتبلور أهمية ذلك في أنه هو الذى وضع عناصرها ، وميّز سماتها وخصائصها ، ووجه الأدباء والنقاد بعد هذه العناصر ، وهذه السمات والخصائص ، فسهّل لهم مهمتهم ، وساعدهم على أداء رسالتهم وأداء رسالة الأدب والنقد .

وأول ما يطالعنا من جوانب النقد في ملحمتيه ومنذ البيت الأول منهما ، هو الإجابة على هذا السؤال الذى شغل النقاد بعده وما زال يشغلهم حتى الآن ، وهو : « هل الشعر إلهام أم فن ؟ » .

يقول في البيت الأول من الإلياذة . « غنى أيتها الربة غضبة آشيل Achile ابن بيلي Pélée المدمرة » .

ويقول في البيتين الأولين من الأوديسا : غنى ياربة الشعر عن للرجل الرحالة الذى هام بجوب الآفاق بعد أن دمر مدينة طروادة المقدسة » .

فهو في الموقفين يقف أمام ربة الشعر في استجداء واستعطاف يدعوها أن تجرى على لسانه الأغنية التي يزعم إنشادها . وهو يحظى أمامها بنوع من النشوة الفنية يغيب فيها شعوره . فلا يصدر في شعره عن فن ، وإنما عن إلهام إلهي محض ، وهو في هذا كائن أثري مقدس ذو جناحين لا يمكن أن يتكرر قبل أن يُلهِم . ويفقد في هذا الإلهام حسه وعقله ، فلا يستطيع أن يتقن إلا ما تلهمه إياه ربة الشعر . إنها تفقده شعوره لتتخذه وسيطا لا ينطق بالشعر الرائع شاعرا بنفسه ، وإنما إلهة الشعر هي التي تتغنى بلسانه .

وخير دليل على ذلك هذه القوائم التي ترد في الإلياذة (الكتاب الثانى بيت ٤٨٤ وما بعده) فهو يورد سجلا بالجيش الآخيه التي اشتركت في حرب طروادة وهي بمثابة تسجيل تاريخي . ولكن من أين له معرفة هذه القوائم . وهو لم يكن بين أفرادها ، لو لم تلهمه إياها ربّات الفنون . وهو يسألها ذلك فيقول .

« أخبرنى ياربّات الفنون : يا من تزلن منازل الأولمبوس ، فأنتن إلهات

موجودات هناك . بكل شيء عليات . أما نحن (البشر) فنسمع عن هذا المحدث ولا نعرف عنه شيئاً . أخبرني من هم قواد اليونان . ومن هم ساداتهم ، فلن أستطيع أنا أن أنقل عددهم ، ولا أن أسمى أسماءهم ، حتى ولو كانت لي عشرة ألسنة وعشرة أفواه وصوت لا ينقطع وقلب نحاسي ، إن لم تذكرني أنتن ربات الفنون الأولمبيات بنات زوس ذو الدرع (إيجيس) بمن أتوا إلى طروادة .

ثم هناك جانب آخر من جوانب النقد في استهلاله للمحمية وهو « تحديد الموضوع » وهو في الإلياذة « غضبة آشيل Achille المدمرة » وفي الأوديسا « عودة البطل أوديسيوس odusseus من طروادة » فعلى الرغم من أن « الإلياذة » تدور حول حرب طروادة ، وحرب طروادة لها بداية ونهاية ، وكان يستطيع أن يبدأها وينهيها كما كانت ، إلا أنه اختار منها موضوعاً واحداً محدداً ، وهو غضبة آشيل المدمرة ، فأشيل بطل أبطال اليونان ، كان قد تشاجر مع أجاميمنون ملك الملوك وقائد الحملة اليونانية الذي اغتصب منه إحدى محظياته ، فترك الحرب واعتكف في خيمته وما كان لليونان أن ينتصروا بدون أساحة بطل أبطالهم ، فأرسلوا إليه الوفود تلو الوفود بالهدايا والوعود كي يثنيه عن اعتزال الحرب ، فلم يفلحوا ، لكنه لم يكذب يعلم بمقتل صديقه العزيز باتروكل Patrocle على يد هيكتور البطل الطروادي حتى استشاط غضباً ، واندفع إلى جيوش الأعداء بلا سلاح ولا درع يبحث عن جثة صديقه ، ولما اعترضه الطرواديون صرخ فيهم صرخة جبارة ألقت في قلوبهم الرعب وجعلتهم يولون الأدبار أمام رجل أعزل ، ثم حمل جثة صديقه إلى فسطاطه وظل يبكيها حتى مطلع الفجر ، وأقسم ليثأرن له وليقتلن هيكتور ولو كان في حماية الآلهة ، وفي صبيحة اليوم التالي خرج من فسطاطه شاكياً سلاحاً كان قد أعده له الإله هيفيستوس ، وحمل على جيوش طرواده حملة صادقة فلاذوا بالفرار ، ماعدا قائدهم الأكبر هيكتور ، الذي برز له ، ونشبت بينهما معركة حامية هوى فيها آشيل على هيكتور بضربة جبارة أردته قتيلاً . ثم أخذ يجر جثته في التراب ويدور بها حول أسوار طروادة . ولكنه لم يلبث أن هدا غيظه ورق قلبه عندما توصل إليه بريام Priam أبو هيكتور . أن يرحم شيخوخته ويرد إليه جثة ابنه ، فألقى إليه بها ، فحملها إلى طروادة .

وكذلك فعل هوميروس في « الأوديسا » فاختار لها موضوعا واحدا محددًا وهو « عودة البطل أوديسيوس من طروادة » بعد انتهاء الحرب ، وما تعرضت له زوجته الوفية « بينيلوب » Pénélope وتعرض له ولده الصغير تليماك Télémaque في أثناء غيابه الطويل عنهما ، حتى لقد ظن الجميع أنه مات . ولكنه يعود في الوقت المناسب وعلى غير توقع ليحول بين زوجته والزواج من رجل آخر .

وذلك أنه في أثناء عودته ، قذف به إله البحار بوزيثدون poséidon - وكان غاضبا عليه - إلى جزيرة تملكها عنراء من نيمف البحار هي الإلهة كاليسو Calipso حيث احتجزته عندها سبع سنين . ومع طول غيبته لم ينقطع أمل زوجته في عودته ، ولكن طائفة من نبلاء المملكة وشبانها قد أحاطوا بها متقدمين لخطبتها ، فأثرت مصانعتهم لتأمن شرهم حتى يعود زوجها .

وطابت من إبنها تليماك أن يذهب فيتحسس أبناء أبيه وتمثلت له الإلهة أثينا في صورة متور Mentor أحد أصدقاء أبيه ، وقدمت له ما يعوزه في سفره من فلك وزاد ، وطلبت من أبيها زوس أن يخلص أوديسيوس من معتقله بجزيرة كاليسو فأرسل زوس وحيه الأمين هيرميس Hermès إلى كاليسو يأمرها بإطلاق سراح أوديسيوس ، فلم يسعها إلا الإذعان . وصنع فلكا صغيرا مخر به عباب البحر .

ولم يكد عدوه اللدود بوزيثدون يحس به على سطح مملكته حتى قذف به على ساحل جزيرة نائية يسكنها شعب الفيثاسيين phéaciens ، وبلى أمرها شيخ حكيم اسمه ألسينوس Alcinous وكانت ابنته نوزيكا Nausica على الساحل حين قذفت الأمواج بأوديسيوس نحوه ، فأخذته وآوته وقدمته إلى أبويها فأكرما وقادته . وعليهما قص أوديسيوس كل ما صادف في عودته من عجائب وأهوال ورقًا لحاله وعملا على تذليل عودته إلى أهله ، وأعدا له سفينة وزادا ، وواتاه الحظ هذه المرة وعصمته المقادير من غضب بوزيثدون فبلغ بلاده بسلام .

وبدلت الإلهة أثينا بصورته صورة شحاذ بائس ، وسار متخفيا حتى بلغ منزل إيموس Eumée الذي كان راعيا لدوابه ، واستضافه فرحب به ، وحيث هبطت أثينا على تليماك وهو بإسبرطة يبحث عن أبيه وقادته إلى منزل هذا الراعي ، حيث

التقى بأبيه وتعارفا واتفقا على كتمان الأمر حتى يمكنهما القضاء على الأمراء .
واصطحبا معهما الراعى إيمبوس إلى القصر الملكى ، وقد خفى أمر أوديسيوس
عن جميع أهل القصر وحاشيتهم ما عدا خادمتة العجوز يوريكلي Euryclée فقد
عرفته بعلامة فى قدمه وهى تغسلها له . ولكنه طلب إليها كتمان الأمر فعاهدته على
ذلك : وحينئذ قدم فيلوتيس Philoetios أحد رعاة دوابه فرأى أوديسيوس أن
للفرصة سانحة للكشف عن أمره لراعييه الأمينين ، فعرفهما بنفسه ، وطلب إليهما
الكتمان .

وأوعزت الآلهة أثينا إلى بينيلوب أن تعرض على الأمراء قوس زوجها ،
وتعيد بزواج من يستطيع الرمى به وإرسال قذيفته من خلال اثنتى عشرة حلقة ،
إلى هدف منصوب ، فعجزوا جميعا حتى عن مجرد تسديده . وعندئذ قلم
أوديسيوس فى صورته المستعارة فطلب تليماك أن يدفع إليه بالقوس ، فقد يأتى بما
عجز عنه هؤلاء . وأمسك أوديسيوس بالقوس ، ورمى به ، فانحرق سهمه
الحلقات وأصاب الهدف ، ثم كرّ على الأمراء فأعمل فيهم مهابه حتى أبادهم جميعا ،
وحينئذ ظهر بصورته الحقيقية ، وفاجأ زوجته بأمره فتعانقا طويلا .

وجانب ثالث من جوانب النقد عزّزه هوميروس بالتطبيق ، وهو « وحدة
الموضوع » فهو يروى الأحداث فى ملحمتيه جميعا ، وتتوالى الأحداث متمشية
مع التطورات النفسية التى يستلزمها تسلسل الأحداث . وكل ملحمة منهما تحاكي
فعلا واحدا تماما . وهذا تتكون لها الوحدة العضوية ، وتكون كالكائن الحى .
وهو فى سبيل المحافظة على هذه الوحدة . عمل على تحديد موضوعه . واختار لكل
من ملحمتيه موضوعا محددا .

وهو فى ترتيب هذه الأحداث التى تدور حول موضوع واحد ، أو ما يمكن
أن نطلق عليه الحكاية أو الخرافة Muthos يقدم إلينا فعلا تاما له بداية ووسط
ونهاية ، أى موضوعا كاملا مستقلا بنفسه ، وتنسيقه بين هذه الأجزاء جعل كل
جزء يؤدى - طبعاً - إلى ما يليه . حتى الخاتمة التى جاءت منطقية لما سبقها ، فهو
لا يروى أحداثا وقعت متتالية بعضها إثر بعض ، وإنما يربتها ويسلسلها تسلسلا

طبيعيا بحيث يستتبع بعضها بعضا ، وبهذا أتاح لكل من ملحمتيه وحدة عضوية .
أى أنها ذات أجزاء تؤلف فعلا واحدا تماما . ولم يَرَ بأسا من أن ينثر بعض
الأحداث العارضة في كل من ملحمتيه إذ أن ذلك غير ضار بوحدتها .

وجانب رابع من جوانب النقد هو أنه يخالف بين ملحمتيه ، فجعل الوحدة
في « الإلياذة » بسيطة ، أى تنتهى بحل واحد ، فقد انتهت غصبة آشيل إلى غايتها
بمقتل هيكتور وعودة الهدوء إلى نفسه ، ولم يجعل الوحدة في « الأوديسا » كذلك ،
وإنما جعلها مزدوجة تنتهى بحلين ، متفاوتة بين السعادة والشقاء ، السعادة في مصر
أوديسيوس وتعرف امرأته بينيلوب عليه ، والشقاء لمنافسيه الذين كانوا يتنافسون
في إرضائها ليظفر كل واحد منهم بها في غيبته .

.. وجانب خامس هو اختياره الشخصيات ، فهى شخصيات بطولية وخيالية ،
ولكنها تتمتع بالغرائز والأحاسيس الإنسانية ، وهو يختارها في الأعم الأغلب من
الأمراء والنبلاء ، ولكنه لا يندى الخدم ولا الحيوانات ، فحتى كلب أوديسيوس
يمنحه عناية خاصة ، ويظهره مظهر الوفي الأمين الذى يفيض بالحب والإخلاص
لصاحبه ، يقول (فى الأوديسا الكتاب السابع عشر بيت ٢٩١ وما يليه) . هناك
يرقد كلب ... اسمه أرجوس ... امتلكه أوديسيوس نفسه ودربه قبل أن يبحر
إلى طروادة المقدسة ... ولكنه الآن فى غياب سيده يرقد مهجورا ، فوق أكوام
الروث ، فى حظائر البغال وقطعان الماشية ، نهباً للحشرات . غير أنه ما إن أدرك
وجود أوديسيوس حتى هزّ ذيله فرحاً وأرخى أذنيه اطمئناناً ، بيد أنه عاجز عن
الاقتراب من سيده ، لأنه ما إن وقعت عيناه على أوديسيوس بعد التسعة عشر عاماً
من الغياب ، حتى تلففته الأيدي السوداء للموت .

وهو حين يختار أبطاله من الملوك والأمراء يشرك معهم الآلهة فكل طائفة منهم
تعمل بالتعاون مع الأخرى . بل تعمل كل منهما على كشف النقلاب عن خصائص
الأخرى ومن زوايا مختلفة ومتعددة بحيث تتضح لنا فى النهاية صورتاهما معا على
نحو متكامل . وهو يطلق على أبطاله صفة « شبيهى الآلهة » أو « أنصاف الآلهة »
أو « أقران الآلهة » وهو بهذا يكرم جيل الأبطال القدماء ، ويثبت لجمهوره المعاصر

أنه قد أجاد اختيار قائمة شخصياته ، فليس من بينهم سوى عدد قليل من ذوي الأصل المتواضع .

أما الابتلاء الحقيقي لبطولتهم فيقع في ميدان الحرب ، حيث تتجلى قدراتهم المادية والمعنوية والذهنية ، وتظهر مهاراتهم في استخدام السلاح ، وفي السرعة الفائقة في الجرى واتخاذ القرارات الحاسمة ، والحنكة في رسم استراتيجية المعارك كما تتجلى قدرتهم الفائقة على تحمل المصاعب والأهوال . ومع أن الأوديسا ليست ملحمة حربية كالإلياذة ، إلا أن قتل أوديسيوس للأمرأء في بلاطه يجمع بين المغامرة والجرأة من جهة ، والدهاء وبعد النظر من جهة أخرى . فليست قوة البطل الجسدية هي كل شيء . ولا تنقل عنها قوته العقلية أو قوته الروحية ، وشغفه بالحرب لا يمنعه من أن يكون كريماً أميناً حسن العشرة ، كما لا يحول بينه وبين الاستمتاع بلذات الحياة من طعام وشراب ونساء .

والمكافأة التي يظفر بها البطل من بطولته ليست شيئاً سوى البطولة نفسها ، وينبغي أن يسعى المرء إليها كهدف وغاية ، والثمن الذي يدفعه لتحقيق البطولة باهظ للغاية ، فهو ليس إلا الموت له واليتم والترمل لأبنائه وزوجه ، والحراب والدمار للمدن والناس . وهكذا فإن أسمى مراتب المجد الحربي ، لا يتم الوصول إليها إلا على حساب سعادة الإنسان .

وصداقة البطل جزء من بطولته ، فعندما انسحب آشيل من مواصلة الحرب ، شعر صديقه الحميم باتروكل أن عليه أن يملأ الفراغ الناجم عن انسحابه وغيابه عن معركة الشرف والمجد ، وضحي بنفسه لإنقاذ شرف صديقه وكرامته التي تلطخت بسبب رفضه مواصلة الحرب . وعندما قتل هيكتور باتروكل وقع قتله من قاب آشيل وقع الصاعقة وأقسم ليقتلن هيكتور ولو كان في حماية الآلهة ، وبر بقسمه وثأر لصديقه من هيكتور .

وجانب سادس من جوانب النقد هو تحليل الشخصيات . وتحليل الشخصيات عنده مفيد بالطبع في أكثر من جانب من جوانب النقد ، ولا سيما في المقارنة بين الشخصيات ووضع بعضها في مقابل بعض ، كوضع آشيل بطل اليونان في مقابل

هيكتور بطل طروادة ، أو وضع هيلين Hélène ذات الجمال الطاغى وزوجة مينيلاس Ménélas والتي فرّت مع عشيقها باريس Paris بن بريام Priam إلى طروادة حيث يكونان بئمان من الرقباء . في مقابل بينيلوب زوجة أوديسيوس ، والتي كانت في غيبة زوجها عشرين عاماً مثلاً للوفاء والإخلاص والذكاء والحكمة ، أو وضع كلوتيمسترا التي أحبت ابن عم زوجها ايجيستوس حباً آثماً أثناء غياب زوجها أجا ميمنون ، ثم ائتمرت به بعد عودته من طروادة منتصراً وقتلته . في مقابل أندروماك زوجة هيكتور ، التي كانت تبادل الحب العائلي المقدس ، حتى إنها لتقول له (في الإلياذة الكتاب السادس أبيات ٤٢٩ - ٤٣٠) : « أنت ياهيكتور بالنسبة لي أبى وأمى الجميلة ، أنت أيضاً أخى وزوجى القوى ، فإرد عليها هيكتور : بأنه لا طروادة - التي يضحى بحياته من أجلها - ولا أبوه وأمه ، يرتفعون إلى مستوى الأهمية التي تمثلها هي بالنسبة له .

وجانب سابع من جوانب النقد هو نظرتة إلى وظيفة الشعر . فهل غاية تصوير الجمال وخلقه ، أو تصوير الحقيقة والتعبير عنها ؟ وهو يحدثنا بأن غايته « إمتاع القلوب وإدخال السرور عليها بما يليق على السامعين من سحر The Ixys » وهو يؤكد هذا الرأي فيروى لنا أن ربة الشعر وهبت المنشد ديمودوكوس Demobokos صوتاً رخيماً ليُنشد أعذب الألحان . وهو يتحدث عن الشاعر الذي تعلم من الآلهة كيف ينشد ألحاناً تستهوى الناس وتبهج نفوسهم فتدفعهم إلى الاستماع إليه كاماً شاء الغناء ، وإذن فرأيه واضح في أن غاية الشعر تصوير الجمال وخلقه .

وجانب ثامن هو اختياره لوزنه ، فهو ينظم ملحمتيه في الوزن السداسى . وهو أداة الشعر المالحى ، ورثه من تركة الحضارة الموكينية ، ومع أنه مر بمرحلة طويلة من التطوير والصقل ، إلا أنه هو الذى انتهى به إلى النحو الذى نجده عنده من القوة والعظمة ، والوزن السداسى مكون من ست أقدام ، وهو اختراع يونانى يقوم على التقسيم الكمى ، أى على ما للحروف والمقاطع من طول وقصر . وما يستغرقه كل منها من وقت أثناء النطق . فالحرف أو المقطع الطويل يأخذ من الوقت ضعف ما يأخذه الحرف أو المقطع القصير ، واصطلحوا على أن بعض الحروف

طويلة وبعضها قصيرة وتركوا بعضها محايذاً يمكن أن يكون طويلاً وأن يكون قصيراً . وساعدت طبيعة اللغة اليونانية نفسها على هذا الوزن ، فهي تناسب معه تماماً .

وبما أضفاه هوميروس على هذا الوزن من قوة وشموخ فقلصكته من البقاء بعده عصراً طويلاً ، وأتاح للنقاد أن يبحثوا عن سر محافظته على كيانه ، مع ما حدث من تطور لغوي وفكري ضخم ومع ما حدث من تنوع الموضوعات واختلافها ملولاً وقصراً .

وجانب تاسع هو اختياره لمفرداته ، ومع أنه ورث أغلب مفرداته من التقنية الملحمية الشفوية المألوفة والمتعارف عليها ، والتي مرت بفترات طويلة من الإنشاد والصقل ، إلا أنه هو الذى طبعها بطابعه . فأصبحت بعده لغة أدبية للإبداع الفنى والإنشاد الشفوي ، ومع أن ملحمها من تطور قد أبعدا قليلاً أو كثيراً عن المؤلف الملحمي الذى نجده عنده ، إلا أنها ظلت لغة أدبية ، لا لشعراء الملاحم وحدهم ، وإنما لبعض الشعراء الغنائيين مثل سافو وألسى وأنا كريون . فلمهم مع محاولتهم استغلال الحديث اليوم قد استخدموا بعض مفردات المؤلف الشعري التي لا تستخدم إلا في الشعر . فالذين اخترعوا الوزن السداسي قد طوعوا له صيغاً لغوية مناسبة له . زادها هوميروس تطويعاً فوصلحت للشعر الملحمي والشعر الغنائي ، وأصبح هوميروس الأستاذ الذى يُحتذى بصفة مستمرة ، وبهذا وضع أساساً من أسس النقد ، لم يختلف النقاد بشأنه إل الآن ، وهو أن للشعر والأدب لغة أدبية متعارفاً عليها يجب أن يصطنعها الشعراء والأدباء .

ونحن هنا لا نريد أن نستوعب كل جوانب النقد عند هوميروس بل لا نريد أن نعرض لكل جوانب العظمة في ملحمتيه ، ومنها - غير ما ذكرنا - ما يتصل بالعالم الذى تجرى فيه أحداثهما ، وهو عالم يميز بألوانه وأصواته ورائحته ومذاقه ، تألفته النفوس كأنها عاشت فيه وتنسمت هوائه ، فذكراه عالقة بها لا تريد أن تفارقها ، ومنها ما يتصل بالمشاهد المكثفة التي تجمع الأحياء والأشياء والألوان الحركة والحياة ومظاهر الطبيعة والوجدان في عرض رائع ووصف خلّاب . ومنها ما يتصل بتشبيهاته واستعاراته ، وهي من العذوبة والسحر ومن الروعة والدقة بحيث تأمر النفوس وتأخذ بالألباب . فحسبنا ما قدمناه وهو كاف في إظهار مكانة هوميروس النقدية إلى جوار مكانته الأدبية .

(٢) هيزيود Hésiode

إذا كان هوميروس يمثل الصفحة الأولى من كتاب الأدب الإنساني، فإن هيزيود يمثل الصفحة الثانية، ويمثل هيزيود بالنسبة للشعر التعليمي ما يمثل هوميروس بالنسبة للشعر الملحمي، فهو المصدر والمنبع والعلامة المميزة. جاء هوميروس أولاً، وتبعه هيزيود، ولكن كليهما ظهر في فجر الأدب اليوناني، وإذا كان هوميروس قد استطاع أن يُنزل الآلهة من السماء وأن يرفع الأبطال من الأرض ليلتقيا في منزلة وسطى بين السماء والأرض. فإن هيزيود قد ترك أبطاله يعيشون في الأرض، وعاش معهم حياتهم، وشاركهم آمالهم وآلامهم. وحين امتد بصره إلى السماء ترك الأرض وصعد إلى السماء وعاش فيها مع الآلهة، فهو في قصيدة «الأعمال والأيام» يعيش في الأرض، ويرى الحياة من زاوية الفلاح الكادح الذي تستغرقه مشاكل حياته ومشاكل أعماله وهموم حاضره، والذي تمتلئ الحياة من حوله بكل أنواع الشرور والآثام، ولا عاصم له منها إلا العمل الشريف والكدح في سبيل العيش. وكسب المال الحلال من عرق الجبين، فكل مال حرام يكتسب عن طريق السحت وأكل حقوق الناس بالباطل يكون وبالاً على صاحبه ويكون مصيره إلى الزوال، وهو يبحث على مزاولة الزراعة، ويبين ما يجب أن تكون عليه حياة الريف ويشرح حقوق المشتغلين بالزراعة وواجباتهم، ويوضح الطرق التي ينبغي أن يسيروا عليها في حقولهم ومنازلهم في استنبات الزرع وتربية الدواجن والإشراف على أفراد الأسرة وشؤونهم وما إلى ذلك.

وهو في قصيدة التيجونيا Théogonia أو أنساب الآلهة يعيش في السماء مع الآلهة، ليسجل تاريخهم، ويبين نشأتهم وأنسابهم وأصولهم وشُعَبهم، ويرجم لكل منهم فيفصل وظائفه وأعماله وتاريخ حياته، وهو يرتب الحوادث ترتيباً منطقياً يسوده الانسجام، ويتفق مع مناهج البحث التاريخي السليم، ملتزماً في علاجه لموضوعه خطة واحدة لم ينحرف عنها، فهو يرتب الآلهة على حسب أقدميتهم فيذكر أولاً الأصل، ثم يتكلم عما تفرع عن كل أصل منهم. وإذا عرض لطبقة تشتمل على إخوة أو أخوات ترجم لهم أولاً مرتبين حسب أقدميتهم، ثم عرض

لنسل أكبرهم سنا ، ثم لنسل من يليه وهكذا ، ولم يحد عن هذه الخطة إلا في مواطن قليلة تقتضى بطبيعتها سلوك طريق آخر .

وبتتبع التقنية الفنية في هاتين القصيدتين نقف على جوانب من النقد لم يكن يقننها تقنيها نقديا . وإنما كان يطبقها تطبيقا فنيا . وتختلف جوانب النقد هذه في كل من القصيدتين عن الأخرى .

ففي قصيدة « أنساب الآلهة » يكون أول جانب يطالعنا به هو الإجابة عن نفس السؤال الذى أجاب عنه هوميروس قبله وهو « هل الشعر إلهام أم فن ؟ » فهو يقول (بيت ١ - ١١) .

« دعنا نبداً في أغنية ربات الفنون ساكنات الهيليكون ، اللاتي يملكن جبل الهيليكون العظيم والمقدس ، ويرقصن بأقدامهن الناعمة حول النبع القرمزى وحول مذبح زوس القدير . فبعد أن اغتسلن في مياه بيرميسوس أو نبع هيبوس ، أو أوليمبوس المقدس ، قفن برقصات ساحرة ورشيقة فوق قمة الهيليكون ، ثم انسابت خطاهن وعلى الأقدام انتقلن من ذلك المكان ليلاً . يلفهن هواء كثير ، ومرن الواحدة تلو الأخرى وهن يغنين بصوتهن الرخيم ، ويتهلن إلى زوس لابس الدرع أيجيس وهيرا مليكة السماء والأرض »

ثم يقول (بيت ٢١ - ٣٤)

« لقد علّمت ربات الفنون هيزيود أغنية جميلة ، بينما كان يرعى أغنامه على سفح الهيليكون ، وقبل كل شيء فلان ربات الفنون « الموسيات » بنات زوس لابس الدرع أيجيس خاطبته بهذه الكلمات :

« يارعاة البرارى ، المار لكم ، أيها التعساء . يالكُم من جشعين نهمين ، نحن نعرف كيف ننشد قصصا تشبه الحقائق . ونعرف أيضا كيف نتغنى بالحقائق عندما نريد .

هذا ما قالته ربات الشعر ، بنات زوس العظيم ، البرعات في الكلام ، هكذا تكلمن ، ثم أعطينى غصنا يانعا من الزيتون ، صولجانا ، من شاهده شاهد شيئا عجبا ، ونفخن في صوتنا إلهيا لاتغنى بما كان وما هو كائن وما سيكون . وأمرننى أن أترنم بالآلهة الخالدين ، وأسبح بأسمائهم دائما ، وأذكرهم في البداية والنهاية » .

فهو هنا لا يطلب الغناء إلى ربة الشعر كما طابه هوميروس ويكون الشعر عنده إلهاماً إلهياً خالصاً كما هو عند هوميروس ، وإنما هو الذي يغنى . وقد علمته ربّات الفنون أغنية جميلة وأعطينه صولجان الفن ونفخن فيه صوتاً إلهياً ، وإذن فالفن فنه هو والغناء غناؤه هو . ولكن الإلهام من الآلهة ربّات الفنون . وهكذا يكون الشعر عنده مزيجاً من الإلهام والفن ، الفن منه والإلهام من الآلهة .

ويتجلى إلهام الآلهة في أنهم هم الذين أمدّوه بتاريخهم وأتاحوا له أن يضع الشعر التعليمي التاريخي الذي كان النواة الأولى لعلم التاريخ عند اليونان .

ويظهر فنه في حرصه على دقة الرواية ونجوى الحقيقة وترتيب الحوادث في صورة منسجمة تتفق مع مناهج البحث التاريخي السليم . ثم إنه أخضع عالم السماء في تطوره لقانون الارتقاء ، ووجهه في تعاقب طبقاته نحو الكمال . فظهرت كل طبقة من طبقات الآلهة أقرب إلى الكمال من الطبقة السابقة لها .

ثم هو يعرض لجانب آخر من جوانب النقد وهو وظيفة الشعر . فليس الشعر عنده مجرد غناء بأعجاذ الرجال ، وإنما هو تعليم وتنمية للمعارف بالدرجة الأولى ، ومن هنا كان شعره تعليمياً خالصاً . وهو بهذا يطرق باباً من أبواب الشعر لم يطرقه أحد قبله . وتظهر أهمية ذلك في أنه هو الذي وضع أنواع هذا الشعر . وحصرها في ثلاثة أنواع : أصول الأخلاق ، وحقائق الفنون الزراعية والصناعية ، ومسائل التاريخ . ثم هو الذي أكسب هذا الشعر بممارسته وتطبيقه خصائصه الفنية التي فرضت نفسها بعده على الأدباء والنقاد جميعاً .

وهو بهذا يجيب على السؤال الذي أجاب عنه هوميروس من قبل وهو : هل غاية الشعر تصوير الجمال وخلقه . أم تصوير الحقيقة والتعبير عنها ؟ وهو يجيب على هذا السؤال : بأن غاية الشعر تصوير الحقيقة والتعبير عنها .

ويعرض لجانب ثالث من جوانب النقد ، مازال النقّاد يخصونه إلى اليوم باهتمامهم البالغ ، وهو التجربة الشعرية . فهو لا يصوغ الشعر بناء على أفكار أو خواطر عرضت له ، وإنما يصوغه بناء على تجربة شعرية عاناها واكتوى بنارها ، وقد تمخض عنها فنه الجديد . وذلك أن أخاه بيرسيس قد غبّسَه في اقتسام المزرعة

التي تركها لهما أبوهما ، فلما رفع أمره إلى القضاء لم ينصفه القضاء وحكموا لأخيه لأنهم كانوا قد تلقوا منه رشوة . فأثار هذا غضبه وقوى من كراهيته للظلم ومقته لسوء الخلق ، وأطلق خياله الشعري برائع الصور ، وملكت له لسانه بالحكيم والجيد من الكلام . فجاءت قصيدته « الأعمال والأيام » عامرة بالحكم والعظات وقواعد الخلق والدين ، وكان لها أثرها في نفوس الناس ، فأنشدوها في مجالسهم ونواديهم ، واعتنقوا آراءه ومبادئه .

ويعرض لجانب رابع من جوانب النقد هو أسلوب « الخطاب المفتوح » وهو أسلوب يزيد من وقع الإرشاد على النفوس في الأشعار التعليمية ، فهو دائماً يخاطب أخاه بيرسيس في لهجة يمتزج فيها الإحساس بالمرارة ونبل الهدف ، فهو يقول له (بيت ٢٨٦) :

« إنني أخاطبك أنت يا بيرسيس أيها الأحق إلى حد كبير وسوف أخبرك . . . »

ويقول له (بيت ٢٨٦ وما يليه) :

« اسمع يا بيرسيس إنه لمن السهل أن يأتي المرء أعمال الشر . والصعب هو أن يكون الإنسان ممتازاً ، فأنصت لنصيحتي ، ونح جانباً عنك الحجل المزيف من العمل اليدوي . واجتنب الأساليب الخسيسة . »

وهذا الأسلوب يكسب العمل الأدبي التعليمي سلاحاً قوياً ، إذ أن من الطبيعي أن يضع السامع أو القارئ نفسه موضع بيرسيس كلما صب عليه هيزيود هجومه أو إرشاداته .

ويعرض لجانب خامس من جوانب النقد هو الروح التشاؤمية التي فرضت نفسها عليه . وبها تعد قصيدة « الأعمال والأيام » الخطوة الأولى على طريق التأمل الفلسفي التشاؤمي . فالحياة عنده تسير من سيئ إلى أسوأ . ففي البداية كان العصر الذهبي ، عصر الوفرة والرخاء والسلام في ظل حكم الآله كرونوس . وعندما اختفت هذه السلالة البشرية الذهبية حلت محلها سلالة أخرى فضية ، وتلتها سلالة برونزية ثم أتت السلالة الرابعة سلالة الأبطال ، وبعدها جاء عصر السلالة الخامسة الحديدية ، وهو يقول عن هذا العصر (بيت ١٧٤ وما يليه) :

« ليتنى لم أكن بين رجال الجيل الخامس ، بل ليتنى
مُت قبله أو ولدت بعده ، فالسلالة التى توجد
الآن هى حقا سلالة حديدية . ولا راحة لأحد
فيها من الأسى والإرهاق نهرا ، والهلاك ليلا . . . »

وهذه الروح التشاؤمية هى التى جعلته يرى أن العدل ضعيف كل الضعف أمام
عنفوان الظلم وجبروته ، وهو يدلل على ذلك بقصة الصقر والعنديل ، فقد انقض
الصقر بمخالبه على الطائر المغرد ، ثم طار به إلى أجواز الفضاء قائلا له فى خيلاء ،

« أيها المخلوق البائس ، لماذا تصرخ ؟ ها أنذا ، وأنا أقوى منك كثيرا قد
أمسكتُ بك فى قبضتى ، وعليك الآن أن تذهب أينما شئت أنا ، هذا مع أنك
طائر جميل الصوت ، إننى أستطيع الآن إن أردتُ أن أجعلك غذائى ، وأستطيع
أيضا إن شئتُ أن أطلق سراحك . أيها الطائر البائس إنه أحق من يحاول مقاومة
الأقوى منه ، لأنه لن يستطيع أن يزرزحه . ولن يناله من المحاولة إلا الألم والعار . »

وتنسحب هذه الروح التشاؤمية عنده على المرأة ، فهو يعتبرها فخا منصوبا
للرجل وغواية تقوده للهلاك (٣٧٣ - ٣٧٥) وهذا أمر واضح فى أسطورة باندورا
عنده فهى أولى النساء وأم الشرور وأسُّ العذاب فى الحياة البشرية . بل هى المخلوق
الجميل الذى صنعه الآلهة وبعثوا به إلى الأرض من أجل تعذيب الرجال .

ويعرض بجانب سادس من جوانب النقد يختص به الشعر التعليمى الذى يعرض
لأصول الأخلاق وحقائق الفنون الزراعية والصناعية ، فالقصيدة فيه تتكون من
عناصر لا يرتبط بعضها ببعض إلا بخيوط واهية يمكن فصلها ، فنحن ننقل فى
قصيدة « الأعمال والأيام » من قوائم كاملة للحكم والأمثال ، إلى أحداث ملحمية
الطابع . إلى استطرادات بعضها يتصل بالترجمة الذاتية للشاعر نفسه ، وبعضها
الآخر بعيد عن ذلك كل البعد ، ثم نصل إلى مجموعات من الأفكار المفيدة حول
الزراعة ، وتحذيرات متشائمة عن الملاحاة (أبيات ٦١٨ - ٦٩٤) وهذه الخاصية
قد انسحبت على بقية الشعراء التعليميين من بعده ، فاستغلوا مثل هذه الاستطرادات
بمهارة وحذق فى إضفاء الزخرف على عمائم الشعرى . ثم تركت القصيدة بعد

ذلك بصماتها الواضحة على الشعر الغنائى والمسرحى وعلى الفكر الأخلاقى والسياسى .
ولعل أهم جوانب النقد التى يمكن أن تضاف إليه هو أنه اهتم بالأخلاقيات
وترتيب المعاومات ، فوضع فى تربة العبقرية اليونانية البذور الصالحة التى أنبتت
بعد الفلسفة اليونانية والفكر الأخلاقى ، والمنهج العلمى .

وهو يستخدم الوزن السداسى والأسلوب اللغوى الملحمى ولكنه استطاع
بعبقريته أن يطوِّع الفن الملحمى العملاق لأغراضه الشخصية ، وأن يعكس فيه
التغيرات التى طرأت عليه وعلى الحياة فى عصره .

(٣) سافو Sappho ou Sappho

وسافو شخصية فريدة في التاريخ الأدبي اليوناني . يعتبرها النقاد شاعرة من الطراز الأول ويضعونها إلى جوار هوميروس ، ويتحدث عنها سترابون وكأنها أعجوبة ، ويصفها أفلاطون بأنها ربة الفن العاشرة ، فيضيفها إلى الموسيات ربات الفنون التسع الملهمات لكل شعراء اليونان .

جمعت حولها بعض الفتيات الصغيرات على شكل منتدى بهدف تعليمهن الشعر والموسيقى والرقص وعبادة أفروديت ربة الجمال والحب والتناسل ، وكشاعرة موهوبة ومدرسة ناجحة اقتنعت بأن أفضل وسائل التعليم هو الحب ، فسبقت أفلاطون بذلك ولكنه اكتفى منه بالجانب الروحي . أما هي فتعدته إلى ما وراء ذلك مما جعل شاعر فرنسا الحديث بودلير يطلق عليها « الشاعرة العاشقة لتلميذاتها » .

وأهم أغراض الشعر التي عالجتها هو الحب . تعبر عنه ببساطة وتلقائية وفي رقة ونعومة . وتكشف فيه عن شعور متقد وعاطفة نارية ، ولكن هذه العاطفة متجهة في الغالب إلى بنات جنسها ، تتحدث عنهن بالاسم ، وتبرزهن دائماً في صور مشرقة تبعث على البهجة . تقول في إحدى الشذرات : إنها تحسد زوج حبيبها فهو كالإله لأنه حظى بها دونها . وتقول : إنها عندما تراها يكاد يغمى عليها من شدة الإعجاب وقوة الانجذاب . ولاشك أن هذا الحب أمر غير عادي ويخالف المألوف ، ولكن يمكن أن يكون مجرد حب رومانسي يتبادل الإحساس به أبنساء أو بنات الجنس الواحد . إذ ليس لدينا أدلة على أنه قد انتهى بالشاعرة إلى حد المرض أو الشذوذ .

وفي (شذرة ٢٦) تتحدث سافو عن أخيها واسمه خاراكسوس الذي كان قد ذهب إلى مصر ووقع في حب غانية اسمها دورينا Doricha . وفي (شذرة ٢٥) تتضرع إلى بنات نيريوس (عرائس البحر) أن يعدن إليها أخاها سالما ، وأن يزرعن في عقله رأيا أفضل عن محبوبه وينتظرونه .

ثم هي تحب ابنتها كليس Klais التي تقول عنها (شذرة ١٣٢) إنها مثل زهرة ذهبية ، وإنها لاتقايضها بمماكة أيديا الواسعة بممتلكاتها وكل ثرواتها .

وشعرها لغة عاطفتها ، تتغنى فيه بما تريد وبما يعوزها ، وبما تقصر دونه قواها
ووسائلها ، تقول : إنما ذات مرة لمحت فتاة تجلس إلى جوار رجل تحبه ، تتحدث
إليه وتضحكه ، فغلبتها العاطفة ، وغشيتها مشاعر الغيرة ، واعتورتها بعض الأعراض
الفيسيولوجية . فثقل لسانها ، واندلعت نيران وهاجة في جسدها ، وطرق طنين
مدوّ أذنيها ، وامتقع لونها ، ومالت صفرة بشرتها إلى اخضرار الأعشاب ، وأحمت
أنها على شفا الموت ، إذ ستخرج روحها وتفارقها الحياة .

وهي تقع على التعبير الإيحائي الكامل حين تريد الكشف عن حالة من حالات
النفس في صورة وجدانية ، فإذا غابت إحدى تلميذاتها قالت عنها : إنها كالقمر بين
النجوم تفوقهن تألؤا . وهي أيضا كالقمر الذي ينعكس ضوءه الساحر على سطح
البحر ويغمر الأرض فتنتعش الورود وتبلل قطرات الندى حدودها . وهي تعبر عما
تشعر به من مرارة عميقة إذا هجرتها إحدى حبيباتها . وفي إحدى قصائدها مخاطب
أفروديت ، وتحكى لنا كيف أن هذه الربة قد ظهرت لها بعد أن نزلت من السماء
في عربة مجنحة . وسألها عن متاعها ، ثم طمأنتها وبشّرتها بأن كل شيء سيكون
مستقبلا على خير ما يرام وقالت لها (شذرة ١ - أبيات ٢١ - ٢٤) :

« إذا كانت (أى حبيبتي) تهرب منك الآن فستجري خلفك فيما بعد

وإن كانت ترفض هداياك فستمنحك هي الهدايا عما قريب

وإن كانت لا تحبك فسوف تخضع لسلطان الحب شاءت أم لم تشأ » .

أما إذا تزوجت إحدى تلميذاتها فلإنها تنظم لها أغنية الزواج . وذات مرة
تزوجت إحدى تلميذاتها ولكن في سن متقدمة نسبيا فشبهتها سافو بالتفاحة التي
احتلت أعلى مكان بين أغصان الشجرة ، فلم يفتبه إليها الشبان الذين يجنون الثمار
القريبة من أيديهم .

وإلى جوار قصائد الجمال والحب برّعت سافو في أغاني الزواج التي يتغنى بها
لتهنئة العروسين ، فيما نسميه الآن « زفة العروس » وتتميز بالصدق والحيوية والدفء
فتحس بأنها امرأة حتمية أحبت بالفعل ، ولأنها تتحدث من القلب وتريد أن يصل
حديثها إلى القلب . فهي لا تحتاج إلى استخدام المجاز أو الصور الشعرية لأن فيها

الصادق ذهب إلى ما وراء الصور الشعرية . وحقق ما لم يكن يحققه المجاز .
وهي من مدرسة هوميروس التي ترى أن الشعر إلهام إلهي . وهي ترى أنها
ستبقى خالدة أبد الدهر بفضل أغانيها التي ألهمتها إياها الآلهة . فالإلهام الرباني للشعر
سيخلق عليها صفة الخلود الربانية أيضا . وهذا معنى نجده في مخاطبة ألسي لها
(شذرة ٣٨٤) حيث يقول : « أي سافو ، أيتها المقدسة ، يا ذات الشعر البنفسجي
والبسة العذبة ، إني أتلهمك للحديث إليك بيد أن الحياء يمنعني » .

وهي ترد عليه (شذرة ١٦٠) فتقول :

« إن كانت الرغبة في قلبك من أجل الخير والجمال فحسب .

وإذا كان لسانك عفواً لم ينبس ببنت شفة خبيثة

فإن الحياء لن يحجب عني بريق عينيك » .

وهي تلتصق بالطبيعة وتتعامل معها برقة وشاعرية ، وتتخذها خلفية للحب
الذي كرس له حياتها وشعرها ، فهي تتلذذ بذكر أنواع الزهور ، وتتغنى
بالنجوم التي تنقضي وجهها عندما يبرز القمر ، وتسمى العندليب « رسول الربيع
المتحدث بلسان الحب » . والحب عندها « حلو في مرارة العلقم لامهرب منه »
(شذرة ١٣٠) والحياة عندها هي الحب ولا شيء غير ذلك ، وهي تذوب في
المحبوب فإذا غاب عنها فقدت سبب الوجود نفسه وأحست بأنها فارغة من الداخل .
نما لا تردد في التعبير عن حبها بصراحة ، لأنها لا تتجمل من خضوعها للعواطف
الصادقة ، ولا فجوة بين تجربتها وتعبيرها الشعري . فشعرها غاية في البساطة ،
يبدو وكأنه نظم بلا أدنى جهد ، ولكنه في نفس الوقت غاية في النسق والإتقان .
إنه السهل الممتنع .

وهجم على فاخترق جسمي
ونفذ إلى قلبي . . . وانهرمت
يا لها من حماقة أن أتق بدروع .
أي سلاح خارجي ينتصر على إيروس
إذا كانت المعركة قائمة داخل نفسك ؟
ولغته سهلة إبحائية في تعبيراتها الدلالية والموسيقية .

(٥) بنسدار Pindar

وبنسدار . فوق أنه يعد من عباقرة الشعر الغنائي عند اليونان ، يعرض لجوانب
مهمة من جوانب النقد يفصح عنها في براعة .

وأول هذه الجوانب اقتناعه بمثل ما اقتنع به هوميروس وهيزيود ، وبمثل
ما اقتنعت به سافو أيضا . من أن الشعر إلهام من الآلهة . وغالبا ما يستهل قصائده
بالإبتهاال إلى أبوللون أو زوس محاولا أن يعطي تفسيراً دينياً للحياة . وينزع في
تعدد الآلهة إلى نوع من الوحدةانية . فزوس عنده رب الأرباب بلا منازع . وهو
يسود ويسوس جميع الآلهة دون اعتراض أحد منهم . ونلمح في شعره ملمحان
مهمان : أحدهما يتمثل في عظمة وعدل أبوللون الذي كان الشاعر نفسه خادما في
معبده ، والثاني يتمثل في إصراره على استقامة الآلهة ، فهو يرفض كل أسطورة
تسيء إليهم . إذ أنهم لا يخضعون لقواعد السلوك البشري أو القوانين الوضعية للبشر ،
ومن ثم فلا ينبغي أن تضايقنا أساطير مغامرات الآلهة الغرامية . إذ أن الخضوع
لقوة أفروديت الجبارة حتى من قبل الآلهة ليس عارا ، كما أن النساء اللاتي
يخضعن أو يستعجن لمطارحات الغرام والإغراء من الآلهة لسن ملومات .

وهو ما دام يرى الشعر إلهاما من الآلهة ، فالشعر هدية السماء له ، فضيلته
به على غيره . وعليه من أجل ذلك أن يكشف جهوده ويحسن استغلال ما وهبته
إياه ربات الفنون . وهو يطلق على نفسه « نبي ربات الفنون » فهو يتحدث باسمهن
ويحافظ على ما وهبته إياه . تماما كما تفعل كاهنة معبد داف بنبوءات أبوللون ،
وهو يرى نفسه طائر زوس المقدس . أما الشاعران سيمونيد وباكيليد فغرابان يتعقان :

« إنه لحكيم ذلك الذى بالسليقة يعرف الكثير عن الطبيعة أما الآخرون وإن حصلوا المعارف الواسعة فتظل ثرثرتهم مضطربة وبلا جدوى .

مثل هذين الغرابين فى مقابل طائر زوس السماوى » .

وهو يعرض لجوانب أخرى من النقد يتحدث عنها قبل أن يتحدث النقاد . وبعض هذه الجوانب يتصل بالناحية الجمالية فى الشعر الغنائى ، وبعضها يتصل بوحدة القصيدة وتحريكها كالكائن الحى ، وبعضها يتصل بأثرها فى الجمهور ، فهو يرى أن القصيدة الغنائية يجب أن تكون جميلة الشكل ، ويشبهها بالمدخل المسقوف كمعبد له بريق لامع . أو بقطعة من الحلى صنعت من الذهب والمرجان والفضة ، أو بثوب منسوج ، أو بتاج من الزهور ، والأغنية عنده كائن حى يتحرك كعربات السباق أو كالسفن أو كالصقر ، أو كالنحلة التى تجمع العسل من رحيق الأزهار ، والأغنية أحيانا كالسهم الذى يصيب هدفه إصابة محققة ، وهى أحيانا كالنور أو كالنار أو كإعصار النهر جارف التيار ، وما من شاعر غيره تحدث عن هذه الجوانب الفنية بمثل هذه الدقة وهذا العمق .

وهو يتحدث عن جانب آخر غير الجوانب السابقة ، هو وظيفة الشعر ، ووظيفة الشعر عنده هى تخليد أعمال الأبطال للأجيال القادمة . ومفهومه فى ذلك هو نفس المفهوم الهوميروى القديم ، فهو يعتقد أنه بدون الأغنية ستظل الأعمال الجلييلة منسية فى غياهب الظلام وطيات الزمان وستضيع ، لقد بقيت أمجاد الماضى بفضل تغنى الشعراء بها . فالأغاني قادرة على أن تمنح الحياة والشهرة للأموات . فيعيشون على ألسنة الناس وفى ذاكرتهم .

وفى مواجهة الفلاسفة الذين أخذوا يحملون على الشعراء حملة شعواء ، ويتهمونهم بأنهم لا يعلمون الحكمة كما يدعون ، لأنهم لا يعرفون عنها شيئا . ولا يقولون إلا كذبا . فقد كان بندار فى طبيعة المقاومين لهذا الهجوم والمدافعين عن الشعر ، وقد دافع بطريقة عملية مقنعة ، فقد كرّس براعته الفنية فى نظم مقطوعات غنائية بلغت أقصى درجات سمو ، تغنى فيها بعظمة الشاعر ومجد مهنته الفاضلة ، واعتبره « نبى زوس » لايقول إلا الصدق ، وأشاد بالشعراء (م ٣ - النقد اليونانى)

ورفعهم إلى مرتبة أغنى الملوك . وقرر أنهم لا يقيمون في قصورهم كأقباة بل كمنظرأء ممتازين ، (اليونانية الثانية) كما كان يعتبر الشعر والحكمة شيئأ واحدا ، ويستخدم كلمة حكمة Sophia للدلالة عليهما دون أدنى تفرقة ، كما كان يستعملها لوصف عبقرية الشاعر الذى يمتاز عن سائر البشر « بذكاء نادر ، وتفكير عميق ، ومعرفة واسعة ، يقول الحق من أعماق قلبه ، قادر على تمييز القصة الحقيقية من الأسطورة الخيالية ، ومن الرواية التى تزينا الأكاذيب ، (النيمية الرابعة ٨ ، والأولمية الأولى ٢٨)

وفى طريقة معالجة الأساطير امتنكر طريقة هوميروس وهيزيود فى معالجتها ، ونهى الشعراء عن ذكر الآلهة بالسوء أو التحدث عنهم بغير تبحيل ، وحذرهم من الكلام فى بعض الخرافات التى تمتلئ بالأكاذيب ، وتدفع الناس إلى الضلال ، وتبعدهم عن جادة الحق والصواب (الأولمية الأولى ٢٨) وصرح بأنها ليست إلا نوعا من المعرفة (Kake Sophia) « يضر ولا ينفع . يضل ولا يهذى » . ومع أنه كان من أهل طيبة إلا أنه كان يشيد بعظمة أثينا ومجدها ، مما جعل أفلاطون يثق فى نزاهته وإيمانه بقول الحقيقة ، ومن قوله فى مدح أثينا : « أيتها المدينة المقدسة ، يا حامية اليونان . أثينا المحيدة الرائعة التى تتوج هامتها أزهار البنفسج وتتغنى بها الأناشيد » .

وهو ينظر إلى الألعاب الرياضية والانتصار فيها نظرة سامية ، وهو لا يهتم بها فى حد ذاتها ، ولا بمهارة البطل فيها إلا على أنها فرصة متاحة لاختبار القدرة الإنسانية وقوة الشخصية ، ومن ثم كانت القصائد الباقية الكامالة من أشعاره كلها أخانى نصر فى هذه الألعاب . وهو يضع كل قواه فى هذه القصائد ، ويحاول أن يوسع فى أفقها ويعمقها اكى تغطى أوسع رقعة ممكنة من الفكر والخيال ، ويتخذ من الإله هيراكليس بطله أو مثله الأعلى ، لأنه كسب الخلود والتأليه بعد حياة مليئة بالكفاح أدى فيها إثنى عشر عملا نهارقا عجزت عنها الآلهة . ويعتقد بندار أن لحظة انتصاو البطل الرياضى تقرب كثيرا من التأليه ، أما أغانيه فهى التى تكمل المسافة .

يتحدث عن الألعاب الرياضية فيقول في افتتاحية الأولمبية الأولى (أبيات ١-٩)

« الماء هو أفضل الأشياء

والذهب يلمع كشعلة النار في الظلماء

وبالنسبة للإنسان قد يكون الثراء أفضل من أى شيء آخر

ولكن إن كان عليك يافؤادى أن تتحدث عن الألعاب الرياضية

فلا تبحث عن شيء آخر ولا حتى عن النجوم في السماء الصافية

إذ لا شيء يفوق الشمس دفئا

والنصر الرياضى فى دوامه الخالد كالماء

وكالذهب فى بريقه اللامع وكالشمس

فى مجدها الغالب ودفئها الأبدى »

وهو من خلال أغاني النصر التى ينظمها للأبطال الرياضيين يجعلهم يحسون بأنهم
ذوو قربى مع أرباب السماء ، وفى استهلال البيثية الأولى (أبيات ١ - ٢١) يخاطب
قيثارته ويقول :

« أيتها القيثارة الذهبية

يا كنز أبوللون وربات الفنون شريكاته المتوجات بالبنفسج

تتجاوب مع أصداثك القدم الخفيفة وتشيع البهجة

من ألحانك التى تشدُّ المغنى قائد رقصتنا

فيصيح بالاستهلال على أوتارك المهتزة :

بوسعك أن تخمدى أوار شعلة الصاعقة الخالدة

وبوسعك أن تجعلى الصقر ينام على صولحان زوس

وقد أرخى جناحيه السريعتين على جانبيه .

لقد أسدلت غلالة سحرية

على ملك الطيور ، على منقاره ورأسه .

سلبته عقله

ووضعت على مقلتيه المغلقتين خاتما لذيذا

إنه يغط في سبات عميق ، يعلو وينخفض
ظهره الرشيق في إيقاع رخيم
لقد قهرته أغنيتك الساحجة
وحتى آريس العنيف
قد ألقى سهامه الصلبة المدية جانبا
وأسلم نفسه لنعاس خفيف .
إن سهامك أيتها القيثارة تسحر حتى أرواح الآلهة
بفضل سلطان ابن لاتو أبوللون
وربات الفنون ذوات الصدر الفسيح .

وبتميز بندار بتشبيهاته القوية فهو يقول عن الأغاني ؛ إنها « سيدات القيثارة »
(الأولمية الثانية بيت ١) ويصف خيول السباق بأنها « العواصف ذات الأقدام »
(النيمية الأولى بيت ٦) والفلاسفة عندهم « من يقطفون ثمرة الحكمة قبل أن
تنضج » (شلرة ٢٠٦)

وهو يفضل الإيجاز في التعبير . وينصح الشعراء بأن يعبروا عن أفكارهم في
عبارات موجزة . ويعرفوا الممرات التي تجعل الطريق قصيرا . كما أمرهم بأن
يتوخوا العذوبة في أشعارهم . واهتم بجمال القصيدة مؤكدا أن خاصية الشاعر المميزة
هي أن يرى الجمال ويبحث عنه ويصوره بمساعدة ربات الجمال والرشاقة .

وتغلب اللهجة الدورية على شعره مع تأثيرات من الموروث الملحمي .

(٦) سيمونيد السيوسى Simonide de céos

يُذكر مع بNDAR Pindar وباكيليد Bacchylide على أنهم الثلاثة العظام الذين انتهوا بالفن الغنائى الراقى إلى أقصى درجة أتيح له أن يبلغها فى العصور القديمة ، كما يذكر على أنه فاز على إيسكيلوس عام ٤٨٩ ق.م. بالحصول على الجائزة المرصودة لأحسن مرثية أو قبرية نظمت للإشادة ببطولة شهداء موقعة ماراثون Marathon ، واعتُبر بذلك شاعر الحروب الفارسية المتوَّج ، ثم بلغ قمة المجد عندما فاز بالجائزة السادسة والخمسين فى مسابقة غنائية ديثيرامبية ، وامتد نبوغه إلى كل أنواع الشعر الغنائى ، وظهرت براعته فى القبريات أو المرثيات ، فلا ينازعه فى احتلال مركز الصدارة فيها منازع .

وأشهر مرثياته تلك التى تغنى فيها بأسطورة دانائى التى وضعت ابنها بيرسيوس — بعد أن ولدته — فى صندوق وألقت به فى البحر (شئرة ٥٤٣) وهى من أفضل مقطوعات للشعر الغنائى كله ، وفيها يقول :

« عندما هبت الرياح عاصفة
على الصندوق المنحوت
ألقي البحر فى قلبها (دانائى) الخوف والاضطراب
حيث وجناتها مبللة لم تجف بعد
لفت بيد الحنان طفلها بيرسيوس
وقالت له : يابنى ... ياله من ألم !
نعم الألم الذى يعتصرنى ... أما أنت فنسم
بقلبك ... نبع الطفولة
نم فى هذا الصندوق — القارب
الموصول بعروق البرونز ... نم على هذا الفراش الحشن
الذى يلمع فى الظلام
بينما تتمدد أنت فى الشفق الأزرق
إنك لا تعباً بهذه المياه المالحة ولا بأعماقها الداكنة .

ولا بالأمواج تقفز من فوق رأسك
ولا بصفير الريح ،
بينما ترقد في قماط مهدك القرمزى
وتحلق بعينيك الحميلتين إلى أعلى
وإذا كان الهول فعلا لا يُرعبك
فإنك ستعطى لكلماتي آذانا صغيرة . . . وصاغية
إني أمرك أن تنام يا بنى
وأن تدخل النعاس إلى جفون اليمِّ نفسه
وإلى جنون الألم الذى لاحد له
وقد يأتى منك أنت يا زوس الأب
ما ينم عن أنك قد عدلت عن رأيك
فاغفر لى
أية كلمة قد تكون قد بدرت منى فى جرأة
أو بدون وجه حق وأنا أتضرع إليك .

ومن الواضح أن موقف دانائى وعواطفها تجاه طفلها وخوفها عليه وتواضعها
وجراتها ، كل ذلك يجعل من هذه القصيدة الغنائية شعرا درامياً مؤثرا .

وتبلغ به المبالغة فى التصوير أن يرفع منزلة بعض النابهين من بنى الإنسان على
منزلة بعض الآلهة ، فقد قال مرة فى مدح أحد الرياضيين « إنه لا تصمد أمامه قوى
الإله بوليكس (وهو أخو هيلين ومن طبقة أنصاف الآلهة) ولا العضلات الحديدية
لابن ألكينا (يقصد الإله هيراكليس)

وتمتاز قصائده بكثرة ما يتخللها من الحكم والأمثال والعظات وحقائق الفلسفة
والأخلاق ، وبأنه يجعل الكلمات والموسيقى تواكب وتؤكد حركات الجوقة ورقصات
أكثر من ذى قبل ، وبأنه يرسم فى قصائده مشاهد تخاطب جميع الحواس . فهو يجعل
أورفيوس بموسيقاه يسخر الأحياء والأشياء ، فطيور عديدة تنجذب إلى أنغامه وتسبح
حول رأسه ، والأسماك تراقص وهى تقفز من أعماق البحر (شذرة ٥٦٧) ، وجاء
فى وصفه أن صوتاً مفاجئاً كسر حدة الصمت والسكون عندما ذهب الريح لتهز
أوراق الشجر (شذرة ٥٩٤) ثم هو القائل : الشعر رسم ناطق والرسم شعر صامت .

رواد التراجيديات الأوائل إبيجين وتيسيس وفرينيكوس

إذا كان إبيجين Epigèn بنظرة نقدية متعمقة قد استطاع أن ينقل الديثيرامب من أعياد ديونيزوس إلى تلك الأعياد التي كانت تقيمها المدن الدورية لأبطال اليونان الأولين ، ويكون له الفضل في تحقيق تعديل من التعديلات التي أدخلت على حفلات الساتير حتى تمخضت عن تراجيديات العصر الأتيكي ، وهو جعل الموضوع متعلقاً بالأبطال بدلا من تعلقه بالآلهة ، فإن تيسيس Thespis هو أبو التراجيديات الحقيقي ، وهو الذي نقل النشيد الكورالي من مرحلة الديثيرامب إلى مرحلة الدراما ، وقد كان وراء هذه النقلة الهائلة عبقرية جبارة وذوق فني راق وحس نقدي مرهف ، فكان له بذلك فضل اختراع التراجيديات . ولم يزل يتتبع جوانب التراجيديات بحسه وذوقه وفنه حتى أكملها . وتنسب إليه جملة تطويرات . فهو أول من جعل نشيد الكوراس مرتبطاً بعقدة متخذة من أساطير الإله أو البطل الذي يقص حياته .

وهو الذي ابتكر شخصية الممثل الأول الذي يسمى «ألهيوكريتيس» Hypokrites أى المجيب أو الرداد . بمعنى أنه كان يواجه أزمة المأساة ويجيب على الأسئلة الكثيرة التي يطرحها عليه الكوراس ، وقد كانت التراجيديات قبله مجرد كوراس ينشد سيرة الإله ديونيزوس ، ويروى قصته

وهو الذي اخترع فن الماكياج بما أدخله على المسرح من تغيير شكل السحنة بالأصباغ ، ولبس الوجوه المستعارة ، وما إلى ذلك من الأمور التي تسمح للممثل أن يتخذ شكل البطل المراد تمثيله

وهو أول من نظم الأعمال المسرحية وقيدها بعد أن كانت مهوشة طليقة . ويقول عنه هوراس Horace الروماني في كتابه « الفن الشعري » : إن تيسيس كان يتنقل بين قرى أتيكا ومعه فنه على عربة صغيرة ممثلا في الأسواق والمجمعات ، صابغاً وجهه بأصباغ مستخرجة من المواد الراسبة في النيزد .

وهو أول أتيكي جعل موضوع القصة التمثيلية يتجاوز حياة الآلهة إلى حياة أبطال

اليونان الأولين ، وقد تحقق هذا التطوير في غير أتيكا قبل تيسيس على يد إبيجين كما أسلفنا .

ولم يُرد فرينيكوس Phrynichos أن يعيش بفكره وأدبه في العصور السحيقة ، ليعالج موضوعات أسطورية تتصل بالآلهة أو الأبطال الأولين . وإنما أراد أن يحيا بفكره وأدبه في العصر الذي يعيش فيه غير متخلف ولا متوان ، وهو يرى أن الأدب هو التعبير الحر عن وعي الأمة في آمالها الكبيرة ومثلها العليا من وراء التصوير الصادق لواقعها . وكان من نتائج هذه الفلسفة النقدية أنه أدخل على فن الدراما موضوعات تاريخية معاصرة . فكتب عن الثورة اليونانية التي قمعها الفرس عام ٤٦٤ ق . م والتي سقطت فيها مدينة ميليتوس بعد تدميرها . ولم يبل فيها الأثينيون البلاء الحسن الذي كان ينتظر منهم . وذلك في مسرحية « فتح ميليتوس » وكان لهذه المسرحية أثرها البالغ في نفوس المتفرجين . فقد حركت أشجانهم . وجعلت الدموع تنهمر من أعينهم وحكموا عليه بغرامة قدرها ألف دراهمة . لأنه ذكرهم بماسى اليونانيين الذين ينتمون إليهم . ومنعوا إعادة عرض هذه المسرحية .

وإذن فقد نجحت المسرحية فناً حين أثرت في الجمهور إلى هذا الحد . ولكنها لم تُرض عواطفهم الوطنية ، وفطن فرينيكوس إلى أن إرضاء الفن وحده لا يكفي وأن لابد من إرضاء عواطف الجمهور أيضاً . فكتب مسرحية « الفينيقيات » عن موضوع الحرب الفارسية ، ولكنه هذه المرة خلد انتصار اليونان لاهزيمتهم . فلاقت نجاحاً أكبر وأبلغ وأرضت الفن وعواطف الجمهور جميعاً .

ومن هذا الباب الجديد الذي فتحه فرينيكوس دخل شعراء التراجميديا الذين جاءوا بعده وعلى رأسهم إيسكيلوس الذي كتب مسرحية « الفرس » على منوال مسرحية « الفينيقيات » وفي مسرحية « الضفادع » لأريستوفانيس (أبيات ١٢٩٨ — ١٣٠٠) يقول إيسكيلوس : إن سابقه العظيم في الشعر الغنائي الجماعي هو فرينيكوس . كما أن سوفوكليس قد أعجب به وقلده أيضاً . ومع أن أريستوفانيس في مسرحية « الطيور » (أبيات ٧٤٨ — ٧٥١) يسخر من بعض مبالغات فرينيكوس في اللغة . إلا أنه يثنى على أغاني الجوقة عنده ، ويشبهها بالعندليب ، أو بالنحلة التي تمتص رحيق

النغمات السماوية . وظلت شعبية فرينيكوس ردمحاً طويلاً من الزمن ، وحتى الحرب اليلوبونيزية حين كان الناس لا يزالون يرددون أغنية العذارى في مسرحية « الفينيقيات »

وامتدت نظرة فرينيكوس التجديدية إلى جوانب أخرى من المسرحية . فعمل على سد ما يعوزها وإكمال ما ينقصها وركز جهده في تطوير رقصات الجوقة ، وأدخل عليها ألواناً فنية كثيرة وجديدة ، حتى لقد كان يتباهى في شعره بهذه التصميمات التي يبدعها ، والتي كانت تتعدد وتتغير وتتنوع البحر المتلاطم على حد قوله . كما أنه اهتم بفن الماكياج وكان أول من استخدم القناع النسائي .

ولأن الفن المسرحي في عهده كان لا يزال في نشأته الأولى ، فقد اتسمت مسرحياته بطول في الأجزاء الغنائية التي تؤدبها الجوقة ، وقصر في الأجزاء الحوارية . وكانت إلى التغنى بالأحداث أقرب منها إلى التصوير الدرامي .

شعراء التراجيديات

(١) إيسكيلوس Aeschylus

إيسكيلوس عبقرية نادرة أثّر على تطور الفن التراجيدي تأثيراً قوياً وحاسماً ، حتى لقد لقبه الأثينيون « بأبي التراجيديات » *Pater tragodias* ، واعتبره النقاد المحدثون المؤسس الثاني للدراما بعد تيسيس الذي لم تتعد الدراما عنده طور الولادة أو حتى طور التخلق . ولكن إيسكيلوس حقق لها من النمو والتطور ما أصبحت به مسرحياته نموذجاً يحتذى في البنية الدرامية والشكل الخارجى والروح العامة .

فقد تميزت البنية الدرامية عنده بالصراع القائم بين شخصيات متناقضة ، كل منها يمثل نظاماً أخلاقياً أو فكرياً معيناً . وقد نجح إيسكيلوس في تقديم هذا الصراع حين ترك كل شخصية تصطدم بالأخرى فيما تمثله من ميول ومبادئ ، واهتدى إلى تحقيق ذلك باستخدام الممثل الثانى ، وحينئذ التقي المتصارعون وجهاً لوجه . ولم يكن من الممكن أن يتحقق ذلك في مسرحيات تيسيس أو فرينيكوس . لأن كلا منهما لم يستخدم سوى ممثل واحد ، فكانت الأحداث تسرد للجماهير في شكل مونولوج تغنيه الجوقة . أو في شكل مقطوعات وصفية سرديّة يتوجه بها الممثل للجوقة ، أو في شكل حوار بين الجوقة والممثل حول أحداث وقعت بالفعل فيما مضى ، فكانت الجوقة تحتل موقع المركز في دائرة العملية المسرحية كلها . وإذن فقد كانت الدراما في جوهرها ملحمة غنائية لاتمثيلية درامية . ولكن بعد التطوير الذى أدخله إيسكيلوس انتقل مركز الثقل من الأوركسترا (مكان الجوقة) إلى منصة التمثيل ، وتقلصت مشاركة الجوقة في الحوار الدرامى ، ونقص حجم أغانيها ، ولم تعد تلعب دور البطولة

الأولى . Protagonistes

ولم يحدث هذا التطور فجأة ، أو في خطوة واحدة ، وإنما اتخذ مساراً مضطرباً ، أخذ فيه العنصران الملحمى والغنائى يتقاصان شيئاً فشيئاً . وينمو العنصر الدرامى حتى تمت له السيطرة عليهما . فقد أخذ دور الممثلين يطغى على دور الجوقة الآخذ في النقصان . وقد كانت مسرحيات إيسكيلوس الأولى بسبب اعتمادها على الممثل الواحد أقرب إلى الملحمة الغنائية منها إلى الدرامية . ويظهر هذا واضحاً في « المستعجلات » أو « التضرعات » *Les suppliantes* أولى مسرحياته

التي وصلت إلينا . فمع أنه استخدم فيها الممثل الثاني ، إلا أنه كان اكتشافاً جديداً لم يحسن استخدامه . ولم يتم الحوار بين الممثلين الاثنين إلا في مشهد واحد (أبيات ٩١١ - ٩٦٥) وقد غلب عليه الطابع اللوامي السليم ، وفيما عدا ذلك فهي - رغم جلالها وعمق أفكارها الدينية - تكاد تكون سلاسل متصلة الحلقات من أناشيد الجوقة . ولم يظهر فيها أبناء إيجيتوس على المسرح قط ، ولم يدخلوا في صراع حقيقي مع بنات دنايوس مع أن كلا منهما يمثل قضية مضادة لقضية الآخر .

وفي المرحلة الوسطى من حياة إيسكيلوس المسرحية يظهر دور البطل بصورة واضحة . مع ضمور واضح في دور الجوقة ، كما في مسرحيتي « الفرس » Les perses و « السبعة ضد طيبة » Les sept contre Thébés ، ففيهما يزداد دور الممثلين من حيث طول الأجزاء الحوارية وثقل ما يقال فيها . في حين يقل دور الجوقة من حيث الأهمية وطول الأغاني . ولكن هذا الدور لم يفقد سيطرته ، إذ أن إيسكيلوس لم يقدم فيهما طرفي النزاع أمامنا مباشرة ، ففي مسرحية « الفرس » تدور الأحداث الدرامية في مشهد بعيد عن موقعها الفعلي . كما أن الصراع بين اليونان والفرس كان قد انتهى وحسم قبل بداية هذه الأحداث . وكنا نتعرف على تطوراتها في أغلب الأحيان عن طريق الرسل الذين يقصون علينا ما جرى هنا وهناك . أو عن طريق أغاني الجوقة الوصفية أو السردية . وفي مسرحية « السبعة ضد طيبة » لم يظهر بولينيكيس أمامنا قط .

وتمهد مسرحية « بروميتيه مغلولاً » Prométhée Enchaîné (أوبروميثيوس مقيداً Prometheus Vinetus) للمرحلة الأخيرة من حياة إيسكيلوس المسرحية ، ففيها ينحصر دور الجوقة في نطاق ضيق . لا من حيث طول الأغاني فحسب ، بل من حيث أن هذا الدور قد أصبح أقل أهمية بالنسبة لتطوير الحدث الدرامي فهو لا يعدو التعليق على الأحداث السابقة والتمهيد للأحداث اللاحقة ، أو تقديم النصيحة السديدة أو العزاء القلبي للشخصية الرئيسية . أما أحداث الصراع فتتمثل أمامنا ، فترى بروميتيه مقيداً على صخرة ، بل نرى عملية التقيد نفسها بكل تفاصيلها ونسمع صرخات البطل

وتأوهات نقاشه الحاد مع هيرميس وتمرده على الإله الطاغية زوس رب الأرباب .
كما نسمع فرقة الرعود في خاتمة المسرحية حيث تقرب نهاية بروميتيه . ولكن لم
يخفف الطابع السردى الملحمى من المسرحية . فلا تزال الأجزاء السردية فيها من
الطول بحيث تعطل الحدث الدرامى أو تصيبه بالركود . كما فى حكاية مغامرات
وآلام إيو .

ويبلغ البطل التراجيذى قمة النضج فى المرحلة الأخيرة من حياة إيسكيلوس
المسرحية ، ويتجلى ذلك فى ثلاثية « أوريست » أو « الأوريستيا » Oresteia المؤلفه
من « أجاميمنون » Agamemnon و « حاملات القرايين » أو « مقدمات القرايين »
Les choéphores و « الصافحات » أو « الأومينيديس » Les Euménides وهى آخر أعماله
الفائزة بجائزة المسرح ، وكتبها عام ٤٥٨ ق . م . وهو فى السابعة والستين ، قبل وفاته
بثلاثة أعوام ، وهى بحق رائعتة التى تمثل القمة من حيث نضوجه الفنى والفكرى .
كما تمثل بعمق رؤيته المأساوية للحياة . وفيها يستخدم ممثلاً ثالثاً . وكان قد عرفه
واستخدمه قبله الشاعر الشاب سوفوكليس . وتحدد فى المسرحيات الثلاث معالم
الصراع وملامح الشخصيات . فى « أجاميمنون » يقف أجاميمنون فى مواجهة
كايتمنسترا . وفى « حاملات القرايين » تواجه كايتمنسترا ابنها أوريستيس .
وفى « الصافحات » يواجه أوريستيس مع أبوللون ربات الانتقام وجهاً لوجه .

والحوار — لا أغانى الجوقة ولا أحاديث الرسل — هو الوسيلة الرئيسية لرسم
الفكرة وتوضيح الحركة . ولا تمثل الجوقة مركز الثقل فى أى منها ، وحتى فى « الصافحات »
التي تمثل فيها الجوقة ربات الانتقام ، فإن الحدث يجرى أمامنا ولا ترويه الجوقة أو أية
شخصية أخرى .

ويتخذ إيسكيلوس مسرحياته من الأساطير ، ولكنه يعالجها علاجاً فنياً ، ويخلق
فيها حبكة درامية تخلع عليها الدفء والحيوية ، فقصة « بروميتيه » عند هيزيود
(أنساب الآلهة أبيات ٥٢١ — ٥٦٨) لاتعدو أن تكون قصة خداع تورط فيها بروميتيه ،
وعاقبه زوس أشد العقاب . ولكن إيسكيلوس خلق منها حبكة درامية رائعة ، تتصارع
فيها قوى الظلم والظفيان مع قيم التضحية والفداء من أجل البشر .

والمسرحية الوحيدة التي لم يرجع فيها إيسكيلوس إلى الأساطير ، وإنما رجع فيها إلى التاريخ المعاصر ، هي مسرحية « الفرس » التي سجل فيها انتصار اليونان الساحق في معركة سلامين عام ٤٨٠ ق. م. وقد تجلت عبقريته في تسجيل هذا الانتصار ، فهو لم يجعل منه أنشودة نصر يتغنى بها . ولم يتخذ وسيلة لتضخيم الكبرياء الوطنية اليونانية . بل لم يجعله موضوعاً رئيسياً في مسرحيته ، بل جعله موضوعاً ثانوياً . وأعمل عقله في محاولة جادة لتفسير هزيمة الفرس وهو تفسير تراجيدي ، ولكن من الممكن أن يوجه إلى المهزمين كما يوجه إلى المنتصرين . فالصلف والعنجهية استوجبا العقاب الصارم والهزيمة المفجعة . ولم يكن يد للعدالة الإلهية من أن تضع حداً للكبرياء الجوفاء والتعصب الأعمى للجنس والقومية . ولكنه في تفسير هذه الهزيمة قد مجد هذا الانتصار اليوناني تمجيداً درامياً رائعاً ، وذلك حين جعل الأحداث الدرامية تجري في القصر الفارسي ، فكان مواطنيه المنتصرين من مشاهدة العدو الفارسي ذليلاً في عقر داره يتجرع كأس المرارة وهو يتلقى من ميدان الحرب أخبار هزائمه تترى . وهم الآن يتذكرون بفخر ورضا أعمال الحرب والبطولة التي كانوا هم أنفسهم فرسانها . ويتحققون من أن العناية الإلهية هي التي أنقذتهم من هذا الشر الوبيل ومن مثل هذا المصير المرير .

ويعترف إيسكيلوس بفضل هوميروس عليه في إمداده بمسرحياته . فيرى أن مسرحياته ليست سوى فتات من مائدة هوميروس الضخمة الفخمة .

ويتميز مسرح إيسكيلوس بالفخامة والسمو والقوة في الأسلوب وفي الطابع العام ، فمسرحياته أعمال فنية ضخمة . نُظمت وعُرضت في جو من العظمة والآهة ، وتقوم بأحداثها شخصيات تتمتع بالجلال والوقار . وتحتل فيها الناحية الأخلاقية مكاناً بارزاً ، وتدور حول عدالة الآهة ، وقوة القدر ، وضعف الإنسان أمام جبروت الآهة وسلطان القدر . ومع أهمية الاحتياط والتدبر في مواجهة القدر وألغازه المستعصية على الفهم ، فلا مناص في النهاية من الرضوخ للآهة .

ولأن إيسكيلوس يرى — كما جاء في « ضفادع » أريستوفانيس (أبيات ١٠٠٦ — ١٠٦٣) أن وظيفة الشاعر الدرامي سامية . تتمثل في جعل المواطنين أكثر شجاعة وكرماً ونبلاً . وغرس الفضائل الكريمة والأفكار العظيمة والبطموحات

البعيدة في نفوسهم . فقد جعل شخصياته عظيمة وبطولية ، حتى يتأثر المشاهدون بهم ، ويطمحوا أن يكونوا مثلهم .

إنه يقدم صورة مثالية للعالم البطولي بهدف السمو بعقول المتفرجين . فيختار شخصيات متميزة بقوة مثالية وفخامة علوية ، الأبطال والآلهة في مسرحه مقتبسون من العالم البطولي القديم . فلهم نفس السمات الرئيسية المتمثلة في القوة والشجاعة اللتين تفوقان كل المقاييس البشرية . ويتمتعون بإرادة صلبة لاتعرف اللين . وبقدرة على التحمل بلا حدود . ولا وجود لقوة أرضية يمكن أن تفهرهم . كما لا تستطيع الإغراءات مهما كانت أن تثنيهم عن المضي في طريقهم .

ها هو بروميتيه يعاني أشد ألوان العذاب طيلة ثلاثين ألف سنة . مفضلاً ذلك على الرضوخ لمشيئة زوس رب الأرباب . وهو يرفض بازدراء كل عروض الوساطة ويواجه زبانية الانتقام والتعذيب بكبرياء وأنفة .

وهذه كليتمسترا عشقية إيجسيتوس وقائلة زوجها أجاميمنون ، تتمتع — رغم خيانتها — بقامة طويلة وترفع رأسها شامخة . وتواجه قدرها دون وجل . ودون الشعور بأية بادرة للندم . وعندما تسمع بموت عشيقها وشريكها في كل الجرائم تسلم فوراً بالبلطة لتواجه الأعداء . حتى إذا اكتشفت أن كل شيء قد انتهى ، وأنه قد فات الأوان ، لاتبدر عنها كلمة أمي أو صرخة حزن . وبعد حوار سريع وقصير ولكنه صارم وحاسم بينها وبين ابنها أوريسيتيس تستسلم للمقدور . دون أية همسة أو غمغمة (حاملات القرابين أبيات ٨٨٧ — ٩٣٠) .

وإذا كان الهدف السامي الذي وضعه إيسكيلوس نصب عينيه هو أن يرسم نماذج للفضيلة البطولية الصارمة . وأن يكشف النقاب عن الحقائق الدينية . فإنه لايلمس العواطف الناعمة والأحاسيس الرقيقة إلا لمساً خفيفاً وسريعاً . ولاتلعب المرأة في مسرحه غير الأدوار الثانوية ، باستثناء كليتمسترا والجوقة في «الأوريسيتيا» والجوقة في «المستجيرات» وعاب أريستوفانيس عليه ذلك الجفاف في «الضفادع» (بيت ١٠٤٥) حين أورد على لسان يوريبديدس بأنه لا يملك في «سرحياته سوى «أقل القليل من أفروديت «إلهة الحب» .

وشاد إيسكيلوس لعالمه البطولي صرحاً شاهقاً من الألفاظ الضخمة ، والأسلوب الرصين ، فإن لم تقدم له اللغة المعروفة المفردات المناسبة نحتها نحتاً ، وقد جمع الفقهاء من مسرحياته الموجودة والشذرات المتبقية منه نحو ألف كلمة ، وقالوا : إن هذه الكلمات من اختراعه . (hapax legomena) لأنها لم ترد عنده غير مرة واحدة . ولم يرد منها شيء عند غيره ، وتتابع جملة في بساطة واستقامة فلا تبرز فيها الانحناءات أو التعرجات التي تصنعها الجمل المسائية أو الاعتراضية .

أما تشبيهاته وصوره الشعرية فتندفق في سلاسة ويسر . وتبدو وكأنها تلقائية . فحين غضب الإله « داس بقدمه الثقيلة أمم فارس » (« الفرس » بيت ٥١٥) وحين صوّت شعب مدينة أرجوس على قرار بقبول بنات داناوس كلاجئات « رفعت السماء مناهها » (« المستجيرات » ٦٠٧) وأثناء العودة من طروادة هبت العاصفة على السفن اليونانية التي « تلقت النطحات من كل جانب وفي شراسة » و « شديها إلى الأمام مرة وإلى الخلف مرة أخرى الراعي الشرير » وفي الصباح « عربد البحر الإيحي فرحاً بوافر الجثث » (« أجناميمنون » أبيات ٦٥٥ - ٦٥٩) .

وهو يخلع على الأشياء الحركة والحياة ، فيصف السيوف « بغلظة القلب » (« السبعة » بيت ٧٢٠) وسرعة الإقدام (« حاملات القرايين » ٥٧٦) وأمواج البحر « لاينتهي لها ضحك » (« بروميتيه » ٨٩) ومقدمة السفينة « تثبت عينها على المياه أمامها ، وتنصت إلى صوت الدفة من خلفها » . (« المستجيرات » ٧١٦ - ٧١٨) أما شعلات النار التي تعلن أنباء عودة أجناميمنون فهي « تطير فوق سطح البحر في فرح ومرح » و « تسلم رسالتها إلى قم الجبال » و « تقفز فوق الوديان وتحث الحرس على الإسراع ، وتفيض لحيها النازية عبر الخليج الساروني ، وتظل هكذا ساحجة من قمة إلى قمة حتى تهبط فوق قصر آل أثريوس » (« أجناميمنون » ٢٨١ - ٣١١) .

وهو يظهر مهارة خاصة في استخدام التشبيهات المركبة . هذه كاسندرا تمهله لتبوءتها فتقول : « نبوءتي لن تطلع الآن من وراء الحجب كعروس حليمة الزفاف ، بل ستبرز واضحة جليلة نحو مشرق الشمس ، لكني تجلب وهي تهب في وضوح النهار

— كموجة البحر العارمة — متاعب تفوق متاعبها هي نفسها («أجاميمنون» ، ١١٧٧ — ١١٨٥) .

ومع أن كلا من هو ميروس وهيزيود قد عرض لفكرة العدالة . قبل إيسكيلوس . إلا أنه أول أديب أعطاها الأولوية المطلقة . وجعلها جوهر مسرحياته . فتطبيق العدالة أمر لا بد منه لأنه يدخل ضمن نظام الكون نفسه . وعقاب الجريمة إن عاجلاً أو آجلاً أمر حتمي أو قدرى . و « طالما بقى زوس على عرشه فسيعاقب المجرم الآثم » (أجاميمنون) (أبيات ١٥٦٣ — ١٥٦٤) والجاني يورث اللعنة لذريته ، والجريمة تولد جريمة أخرى . وتوارث اللعنة جزء من نظام العدالة الكونى . وهو منبع المساوية عند إيسكيلوس ، ويمكن أن نتفهم هذه القدرية الإيسكيلية إذا التفتنا إلى أننا بعد التقدم العلمى المائل الذى أحرزناه فى القرن العشرين نتبع العوامل الوراثية فى طبيعة الإنسان وسلوكه . ولكن وراثة الآثم واللعنة لاتلحق إلا من يهيم بهما التربة الصالحة بتلويث نفسه أويده بالشر . فولدا أوديب الملعونان : إيتيوكل وبولينيكيس هما اللذان جعلتا لعنة أبيهما تلحق بهما ، فأحدهما ظلم أخاه ولم يسلمه الحكم فى الوقت المتفق عليه . والآخر شن حرباً عدوانية على وطنه . أما أجاميمنون الذى ضحى بابنته الصبية إفيجينيا ليحقق طموحاته الحرية ، وأما زوجته كليتمنسترا التى خانتها وقتلته فهما اللذان دفعا اللعنة المتوارثة فى سلالة بيت أترىوس إلى إيقاد جنونها وإشعالها من جديد . ولكن ابنيهما أورىستيس الذى قتل أمه . قد كان طاهر القلب وصافى النية والطوية ولذلك لم يعاقب . لأن ربات الانتقام لا يعاقبن الطاهرين («الصافحات» أبيات ٣١٣ — ٣١٥) .

وقد تم قتل أورىستيس لأمه بناء على أوامر من أبوللون . ومع أنه كان محقاً فى ذلك . إلا أنه بهذا العمل العنيف قد عرض نفسه للعقاب طبقاً لفكرة العدالة التقليدية ، إذ أن سفك دم الأم ليس بالذنب الذى يغتفر . وهذا ما تصر عليه ربات الانتقام ، ولكن عند محاكمته أمام الأريوباجوس ، تقف ربات الانتقام موقف الادعاء . ويقف أبوللون موقف الدفاع . وتتساوى أصوات أعضاء المحكمة . ولكن الربة أثينا رئيسة المحكمة تصوت إلى جانبه فترجع كفة البراءة على كفة الإدانة رغم تساوى

الأصوات . وهو مبدأ تشريعى مازال يؤخذ به حتى اليوم . وبعد فوزه بالبراءة تتحول ربّات الانتقام إلى ربّات رحمة وصفح ويتغلب مبدأ الرحمة على قانون العدالة الصارم .

وقد تجلّت براءة إيسكيلوس فى إظهار ربّات الانتقام فى أبشع صورة . فألبسن ملابس سوداء . وجعل خصلات شعرهن أفاعى تتلوى ، وغطى الأقنعة على وجوههن بالدم . وروى أن منظرهن كان من البشاعة بحيث إن الأطفال فى صفوف المتفرجين قد أصابهم الذعر إلى حد الإغماء أو الغيوبة . أما النساء الحوامل فقد أجهضن ووضعن حملهن قبل الأوان . وحال ذلك دون أن يعاد عرض هذه المسرحية مرة أخرى .

ورفض إيسكيلوس الفكرة اليونانية التقليدية التى تقول : إن الآلهة تنظر بعين الحسد إلى حظ الإنسان السعيد وتسعد حين يصاب بالشقاء . فهو فى « أجاميمنون » (الأبيات ٩٥٠ - ٩٦٢) .

يقول على لسان إحدى شخصياته : « إنه لقولٌ قديمٌ إن السعادة الكبيرة تجلب الشقاء . أما أنا فأرى غير ذلك . أى أن الفعل الشرير هو الذى يسبب الألم ، وكأنه الوالد الذى أنجبه من صلبه . أما المنزل الذى يحب العدالة فيزدهر من جيل إلى جيل » .

وحرص إيسكيلوس على التناسق والتناغم بين فنون الشعر والموسيقى والرقص . مع براءة فائقة فى الإدارة المسرحية . ففتيات الجوقة فى « السبعة ضد طيبة » وهن داخل مدينة محاصرة كلما سمعن تحركات الجيوش وقرقعات السلاح صرخن ورقصن الرقصة التى تعبر عن الفزع والهلع . وفى المقابل استطاع بصمت الممثلين أن يعبر عن أعماق العواطف والانفعالات فى قلوبهم . وكان هذا خيراً مما لو أنطقهم فى هذه المشاهد ، ففى « بروميتيه مغلولاً » لم ينطق بروميتيه بكلمة واحدة وهو يقيد على الصخرة رغم آلامه المبرحة . ولكن ما إن ترك وحيداً فوق جبل القوقاز حتى أطلق العنان للسان وانهجالاته . وإذن فقد كان صمته تعبيراً عن احتقاره لمن قيده ، وتجلداً أمامهم حتى لا يشمتوا فيه ، ويزداد تأثير هذا الصمت والتجلد وضوحاً وعمقاً عندما يتبعه البطل بعد ذلك بانفجاره الصارخ .

ولإضفاء كل جوانب العظمة على مسرحه ، وهو رجل مسرح بالمعنى المتكامل لهذه الكلمة ، يتناول عمله الفني التأليف والإخراج والماكياج والملابس والديكور والتمثيل ، فقد حرص على أن يخلع على شخصياته سمات العظمة والفخامة . فاخترع لهم ملابس تعطيهم وقاراً أسى من وقار البشر ، وتزيد من طولهم وحجمهم ، فألبسهم الأحذية الخشبية المرتفعة ، والأردية المحشوة الفضفاضة المزركشة ذات الأكمام التي تتدلى حتى القدمين ، ووضع على وجوههم أقنعة ذات طابع يثير الحزن والخوف . كما أنه استحدث تزيين المسرح بالديكور ، بالالوحات المصورة ، والأدوات ، والمذابح ، والأبواق ، والأشباح ، والزبانية . وهي مناظر أبهرت المشاهدين وأمتعت بروعتها عيونهم . كذلك ابتكر ألوان الرقصات التي تؤديها الجوقة في مسرحياته دون أن يستعين على ذلك بأى مدرب من مصممي الرقص . وكان بوجه عام يتكفل بكل ما يتصل بمسرحياته من شئون الإخراج . ويبدو أنه كان يمثل في مسرحياته . فأرستوفانيس يجعله يتحدث عن نفسه فيقول : « إنما أنا الذى أعطيت أوضاعاً جديدة للكوراس » .

ويعزى إليه استخدام وسيلتين من الوسائل الميكانيكية في إخراجه المسرحي . فإذا كانت المشاهد التي تجري حوادثها خارج البيوت والقصور والمعابد أى أمامها . يمكن إقناع الجمهور بصدقها . فإن مايجرى داخل البيوت يستحيل تصويره من الناحية العملية بسبب صعوبات الديكور . ومن ثم فقد اهتدى إيسكيلوس إلى ابتكار وسيلة لتصوير البيوت من الداخل على المسرح . وهذه الوسيلة تسمى « إيكيكليما » ekkyklema أو « العجلة الدوارة » التي تعرض على الجمهور ما تم حدوثه بالداخل Interior ولا سيما أعمال العنف والقتل .

أما الوسيلة الثانية التي ابتدعها فهي آلة « منصة الآلهة » theologeion . فقد كان يحدث كثيراً في نهاية المسرحيات أن يتدخل أحد الآلهة ليحل العقدة أو يفرج الأزمة أو يحسم الموقف ، وبالطبع كان من المنتظر هبوط هذا الإله من أعلى ليقوم بدوره في المسرحية ، على الأقل لأن مأوى الآلهة كان في أعالي جبل الأوليمبوس ، فقد ابتدع إيسكيلوس هذه الآلة المسماة « الماكينة » mechané والتي تشبه

« الوينش » ليهبط بها الإله . وقد استخدمها في « بروميتيه » لكي يصبح بها أوسيان *océan* المحيط في الهواء (أبيات ٢٨٤ - ٢٨٧) . وفي مسرحية « حاملات القرايين » عرض جفتي إيجيستوس وكليتمنسترا بواسطة « العجلة الدوارة » (أبيات ٣٧٣ وما بعدها) .

على أن عجز المؤلف المسرحي عن إيجاد حل طبيعي لعقدته المسرحية ، وحلها حلاً مفتعلاً بتدخل إله من الآلهة لإنقاذ الموقف . قد أنشأ في النقد المسرحي هذا الإصطلاح الساخر : *deus ex machina* أي « إله يخرج من الآلة » بمعنى « إله تأتي به الآلة » تعبيراً عن تدخل شخصية خارقة تدخلاً مفتعلاً لحل أزمة الدراما عند انعدام الحل الطبيعي .

(٣) سوفوكليس Sophocle

وسوفوكليس قمة شاعخة يمثل الطور الثالث من تطور الدراما اليونانية بعد طور النشأة ومسرح إيسكيلوس . وهو طور أعظم كاملاً ونضجاً من حيث الشكل ، وأعمق فلسفة وفكراً من حيث المضمون . طبع التراجم جيداً بطابع جديد بما أدخله عليها من تجديدات . لعل أهمها من حيث الشكل الدرامي هو الممثل الثالث . وبه سد الفراغ الذي كانت تسده الجوقة حين كان يشترك في الحوار ممثلان فقط ، وكان من المحال أن يظلا على المسرح بصفة مستمرة ، فكان على الجوقة أن تسد الفراغ وأن تساهم في الحوار بقدر كبير . وبإدخال الممثل الثالث أمكن قصر الحوار على الممثلين ، وازداد حجمه بينهم ، وتشابكت الأحداث وتداخلت وتنوعت الشخصيات ، وأصبحت هذه العناصر الدرامية أكثر جذباً للجمهور . ومع أن إيسكيلوس قد تبنى هذا التجديد السوفوكلي في مسرحياته الأخيرة . إلا أنه لم يستطع أن يستغله استغلالاً كاملاً ، وكان سوفوكليس صاحب الاختراع هو أول من استوعبه واستغله وانتهى به إلى أقصى طاقاته .

ونستطيع أن نتبين الفرق في مشهد عرض له إيسكيلوس بممثلين اثنين ، وعرض له سوفوكليس بثلاثة ممثلين ، وذلك حين جاءت الأنباء الكاذبة بموت أوريسنيس إلى أمه كلتمنسترا ، ففي « حاملات القرايين » لإيسكيلوس (بيت ٦٦٨ وما يليه) «

لا يشترك في الحوار سوى الرسول حامل الأنباء وكلينمنسترا . ومع بساطة الحوار وتأثيره فهو يسير على منوال واحد . وفي ألكترا ، لسوفوكليس (بيت ٦٦٠ وما يليه) يصل الرسول ، وألكترا وكلينمنسترا واقفتين أمام أبواب القصر ، وكل منهما تمثل موقفاً يناقض الآخر ، وكل منهما تعبر عن رد فعل يخالف الآخر ، فألكترا قد فقدت الأمل الأخير في الانتقام من أعدائها قاتلي أبيها فهي يائسة حزينة ، وكلينمنسترا قد عاد إليها الأمل في العيش في اطمئنان بلا خوف من أن ينتقم منها ابنها ، فهي سعيدة وإن شاب سعادتها بعض الحزن على فقدته . والمفارقة المأساوية العجيبة هنا . هي أن هذا المشهد الدرامي البارع يقوم على غير أساس ، لأنه يعتمد على أنباء كاذبة .

ومشهد آخر استغل فيه سوفوكليس الممثل الثالث أفضل استغلال . وذلك في مسرحية «أوديب ملكا» (بيت ٩٨٤ وما يليه) حين قدم الرسول من كورينثه بأنباء موت ماكبها بوليب واستمع إليه كل من أوديب ويوكاستيه ، فأما أوديب الذي كان يظن أن الملك الذي مات أبوه ، فقد تحقق من كذب نبوءة الوحي التي أعلنت إليه أنه سيقتل أباه ويتزوج من أمه . فقد مات أبوه دون أن يجرد سيفاً ، ويقول ساخراً :

«أو أن يكون قد قتله الحزن لفراقى فأنا سبب موته» .

وتقول له يوكاستيه : لاتحفل بالوحي منذ الآن .

ولكن الوحي قد أنبأه بأنه سيتزوج أمه .

فيقول لها : وكيف لا أخاف سرير أمي . فأمه مازالت حية .

ولكنها تطمئنه وتقول له : ومع ذلك فإن قبر أبيك يحط عنك ثقلاً عظيماً .

وحين يعلم الرسول أن أوديب أقام بعيداً عن كورينثه حتى لايتزوج أمه ويسفك بيده دم أبيه ، يطمئنه بأن خوفه لا أساس له ، لأن بوليب لم يكن أباه . وإنما تلقاه هدية من هذا الرسول الذي كان قد التقطه وهويرعى القطعان فوق جبل كيتيرون . وحين يسأل أوديب الرسول عن رماه فوق الجبل طفلاً رضيعاً ، أبوه أم أمه ؟ ينبئه الرسول بأن علم ذلك عند الرجل الذي دفعه إليه ، وكان راعياً من رعاة لايوس الملك القديم لهذا البلد ، وحين يسأل أوديب يوكاستيه عن هذا الراعي تجيبه :

« ماذا ؟ عن تحدث ؟ لا تلتفت إلى هذا . اجتهد في أن تنسى هذا الكلام الذى لا يغنى ، ثم تقول له « بحق الآلهة إلا ما تركت هذا البحث إن كنت معنياً بحياتك الخاصة (وإلى نفسها) إن شقائى يكنى » .

ويرد عليها : « لاسبيل إلى طاعتك . لا بد أن يتبين هذا اللغز » .

وبينما يمضى أوديب في بحثه سعيداً بقربه من الوصول إلى الحقيقة التى طال سعيه إليها ، كان ليوكاستيه رد فعل مخالف ، فكلما مضى الرسول في حديثه ازدادت يقيناً بأن أوديب هو ابنها الذى صار زوجها . وإذن فكل كلمة من الرسول ، ثم من الراعى بعد ذلك ، تثير ردين متناقضين في نفسى أوديب ويوكاستيه .

يستغرق أوديب في آماله سعيداً بقرب وصوله للحقيقة . وتزداد يوكاستيه غوصاً في الآلام والأحزان . وينتهى هذا المشهد المأساوى المثير بانسحاب يوكاستيه لتشقى نفسها ، ثم بإقدام أوديب على أن يفتح عينيه بمشابهتها الذهبية .

واستمد سوفوكليس مسرحياته — كما استمدّها إيسكيلوس — من الأساطير اليونانية ، ولكنه تحاشى الأساطير البدائية والغامضة ، وتلك التى تلعب فيها الآلهة الدور الرئيسى وهى الأساطير التى ترعرعت فيها وتجلت عبقرية إيسكيلوس .

لقد اقترب من كل ما هو آدمى وتجنب كل ما هو فوق مستوى البشرية ، وحقق تقدماً كبيراً في فن عقد الحبكة الدرامية ذات البنية المكتملة والسليمة ، وإذا قورن الحدث الدرامى عنده بنظيره عند إيسكيلوس بدا أكثر ثراء وتنوعاً . ومع أنه حافظ على الخطوط العريضة في هذه الأساطير كما هى عليه في الموروث الملحمى والأسطورى ، إلا أنه توسع فيها وغير الصورة الكلية . فقد أضاف إليها تفاصيل عديدة . وملاها بمجموعة من الأحداث الجديدة ، وكذا بالتقلبات غير المتوقعة . ولم يكن يقصد أساساً إلى الإبهار ، وإنما إلى التنوع في رسم الشخصية بتعريضها لمختلف المواقف . وإذا كانت هذه الأساطير معروفة سلفاً للجمهور ، فقد كان الجمهور يركز انتباهه على ما في العمل المسرحى من تطوير للشخصية ، واستنباط للمعنى الأخلاقى للحدث الدرامى .

ويظهر الفرق بينه وبين إيسكيلوس في تصوير عودة أوريس تيس من منفاه للانتقام

من أمه قاتلة أبيه ، فايسكيلوس في « حاملات القرايين » يركز على عودة أوريستيس إلى أرجوس ، والكشف عن نفسه لألكترا وصديقاتها ، ويتبادلان التشجيع دون أن يجد جديد حتى منتصف المسرحية تقريباً ، ثم ينسحب أوريستيس متذكراً في صورة أجنبي قادم من فوكيس . ويلفق عن موته قصة يخدع بها كليتمنسترا فتستقبله في القصر . وكانت المربية قد أرسلت إلى إيجيستوس الذي جاء فلم يكذ يدخل القصر حتى قتله أوريستيس . وتسرع كليتمنسترا بالهرب فيلاحقها أوريستيس ويدور بينهما حوار قصير ينتهي بقتلها ، وتُفتح أبواب القصر ليرى الجمهور أوريستيس واقفاً إلى جوار الجثتين .

ولكن سوفوكليس في مسرحية « ألكترا » وهو يصور هذا الحدث الدرامي، يضيف إليه من العناصر الجديدة والأحداث الفرعية ما يثريه ويضيء جوانب مختلفة من شخصياته فتتوالى الأحداث في مشاهد متتابعة وسريعة ، وقد قربها من مستوى البشرية بعواطفها المتضاربة . ونوازعها المتناقضة . ومن العناصر الجديدة التي أضافها ، هذا الجدل الذي دار بين كليتمنسترا وابنتها ألكترا ، والذي كان فرصة للتنفيس عما كبته ألكترا في نفسها من مشاعر الألم والحقد إزاء خيانة أمها وغدرها . فالأم ترى أنها لم تقتل زوجها أجناميمنون وحدها وإنما قتلتها العدالة معها . فقد ضحى بابنتها في سبيل اليونان . ولم يكن له الحق في أن يقتل ابنتها . ولكن ألكترا ترى أن العدل لم يدفع أمها إلى قتل أبيها . وإنما اندفعت إلى ذلك مفتونة بحب هذا المجرم الذي تعيش معه . وإن الدم إذا لم يغسله إلا الدم قدم أمها أول دم يجب أن يسفحه العدل . وأمها حين قاسمت سريرها هذا الشريك الذي أعانها على قتل أبيها . فهل كانت بذلك تتأثر لابنتها ؟ .

ثم استحدث سوفوكليس شخصيتين : شخصية المربي الذي أصبح طاعن السن والذي كانت قد أسلمت إليه ألكترا أخاها الطفل أوريستيس فهرب به وما زال يتعهد حتى بلغ أشده وعاد ليثأر لأبيه . وشخصية كرسوتيميس وهي أخت ألكترا ، وقد استطاع بهاتين الشخصيتين أن يقدم من المشاهد ما يعمق شخصية ألكترا . وأن يظهر فيها جانبين مهمين : جانب الحنان والود الكامنين في أعماقها ، وجانب الشجاعة والإقدام اللذين تتميز بهما .

فكرو سوتيميس على النقيض من ألكترا ، تؤثر الاعتدال وهي ضيقة أشد الضيق بالحياة التي تحياها مع أمها وزوجها . اللذين قتلا أباهما ، ولكنها ضعيفة ، لو أن لها فضلا من قوة لأظهرتهما على ما تضرع لهما من البغض . ولكنها مضطرة في هذا الشقاء إلى أن تجرى السفينة وقد طوت شراعها . وحين تطلب إليها ألكترا أن تتعاوننا معاً في قتل الآثمين بعد أن جاءهما النبأ بموت أوريسيتيس . ترفض ذلك وتدعوها إلى أن تثوب إلى الرشد . وأن تدعن لأصحاب السلطان مادامت ضعيفة لا تستطيع المقاومة . وترد عليها ألكترا : لقد كنت واثقة بأنك سترفضين ما أطالب إليك . سأنفذ هذا الأمر بيدي وسأقدم عليه وحدي ، وقد صممت على أن أتمه .

وتأتى أربعة مشاهد استحدثها سوفوكليس وكلها قوية مؤثرة :

يأتى المشهد الذى يروى فيه المربي قصة هلاك أوريسيتيس لألكترا وكليتمنسترا ، وأحدث نوعين متناقضين من رد الفعل فأخذت ألكترا تندب حظها وشقاءها وتتفجع على أخيها ، حزينة يائسة ، بينما اطمأنت نفس أمها وعاد إليها الأمل في أن تنفق أياماً هادئة بعد أن أمنت منه ومن أخته ، وإن شعرت بشيء من الحزن على فقدته .

ثم يأتى المشهد الذى تقبل فيه كروسوتيميس مسرعة على ألكترا . وقد استفزها الفرح ، لأنها تحمل إليها السعادة وخاتمة الآلام التي كانت تضطرها إلى البكاء والأنين . وهي تؤكد لها أن أوريسيتيس قد عاد إليهما . وذلك أنها رأت الدليل القاطع عليه : رأت خصلة من الشعر قد قدمت منذ حين قصير ، وهي واثقة بأن هذا القربان لم يقدمه أحد غير أوريسيتيس ، فأى الناس كان يمكن أى يقرب إلى أبيهما ، إلا أن نكون واحدة منهما ، وكلتاها لم تتقدم بقربان . ولكن ألكترا تطفىء بجانوة سعادتها وتعلن أنها ماتت . وأن النبأ جاء به من كان معه حين قضى نحبه .

ثم يأتى المشهد الذى يدخل فيه أوريسيتيس المتنكر ويسلم وعاء الرماد إلى ألكترا فتسلم نفسها لحزن بالغ ، ينقلب على الفور إلى فرح غامر عندما يرق أوريسيتيس لها متأثراً بحزنها ويكشف لها عن حقيقته .

ثم المشهد الذى يدخل فيه المربي وقد استبد بهما الفرح ، فيبهاهما عن الأسر سال فيه : فقد أحرق بهما الخطر . وتسال ألكترا أخاها : من هذا الرجل أيها الأخ

العزیز ؟ » وحين تعلم أنه الذى استلم منها أخاها ورباه ، تكشف عما فى نفسها من البر والود والحنان : «أما المنقذ الوحيد لبيت أجناميئون ، كيف أقبلت إلى هذا المكان ؟ أنت الذى أنقذه وأنقذنى من الغرق ؟ . أيتها اليد العزیزة أيتها القدمان العزیزتان ، أى معونة قدمتنَّ إلینا ؟ كيف أقمت فينا منذ وقت طويل دون أن أعرف ذلك . ودون أن أتبین مكانك ؟ لقد كانت كلماتك تحمل إلى الموت . وأنت مع ذلك تحمل إلى الحياة ، تحية إليك أما الأب فلانى أرى فيك أباً ، تحية إليك ، تعلم أنك الشخص الذى لم أبغض أحداً كما أبغضته . ولم أحب أحداً كما أحبته . وكل ذلك فى يوم واحد .»

ومع كثرة الإضافات وغزارة التفاصيل التى أحدثها سوفوكليس فى مسرحية «ألكترا» فوحدة الحدث الدرامى واضحة . والهدف الرئيسى بارز ، وهو عدالة الانتقام ، إنتقام إيجيستوس من كلينمنسترا . وشخصية واحدة هى الأكثر ظهوراً وتأثيراً وهى ألكترا . هى الواقعة أمامنا على المسرح معظم الوقت ، ترضى وتغضب ، تحزن وتفرح . تأمل وتبأس . وغيرها يأتى ويذهب . أو يدخل ويخرج ، ولكنها المسيطرة على المسرحية من أولها إلى آخرها .

وتلك هى السمة الرئيسية فى كل مسرحيات سوفوكليس مع تفاوت فى الدرجة أحياناً ، فهى تركز على الحدث الدرامى الذى يدور حول شخصية رئيسية ومبدأ أخلاقى واحد ، وغيرها من الشخصيات الصغرى يدور فى فلكها لكن يعمق ملاحظتها ويؤكد المغزى المأساوى من معاناتها . وهو إلى ذلك يطور الأحداث تطويراً طبيعياً ومباشراً ، فلاشئ يحدث دون سبب منطقى أو تبرير درامى . بما فى ذلك دخول الممثلين وخروجهم . وهو يعقد العقدة ويحبكها حبكة جيدة بحيث تحل نفسها بنفسها وبصورة طبيعية دون تعسف ، فيما عدا مسرحية «فيلوكيتيس» التى لجأ فيها إلى تدخل إلهى خارجى لحل عقدها .

ومع أن شخصيات سوفوكليس قد احتفظت بالعظمة والبطولة الهومييريتين ، فلأنها قد اقتربت من العواطف الإنسانية والطبيعة البشرية . وقد برع فى رسمها براعة لم يلحقه فيها أحد من شعراء التراجيديات . فحلل فى دقة متناهية دوافع كل شخصية .

وتعمق في أغوار نفسها ليكشف النقاب عن مكنونها. ومع كثرة الشخصيات التي قدمها فإنه لم يكرر فيها ، فيما عدا شخصيتي كروسوتيميس وإسمينا اللتين تكادان تكونان نموذجاً واحداً، بل إنه عندما قدم شخصية واحدة . في أكثر من مسرحية، فلإنها في كل مسرحية تختلف عنها في الأخرى ، فكريون ظهر عنده في ثلاث مسرحيات ، ظهر في « أوديب ملكاً : إنساناً نبيلًا يخفف عن غريمه وقع ما حدث . وظهر في أوديب في كولونا » وغداً شريراً يحاول حرمان الملك الأعشى الشريد من بنتيه . وظهر في « أنتيجونا » متعصباً متزمتاً يقدم القوانين البشرية المكتوبة على القوانين الإلهية غير المكتوبة . ولا يستوعب المغزى البطولي لموقف أنتيجونا . ويخشى أن يظهر بمظهر الضعيف أمام امرأة .

ومع العناية الفائقة برسم هذه الشخصيات وتجسيد انفعالاتها وآلامها بما يطور الحدث الدرامي . فإن الحبكة الدرامية لم تنطغ على المحتوى الفكري أو المغزى الأخلاقي ، وإنما اقترنت بقوانين العدالة والنظام الإلهي الخالد . وقد لا يكون الهدف سافراً وهرثياً ، ولكنه بالقطع موجود ومحسوس .

وعالم سوفوكليس تحكمه وتسيره قوانين إلهية . من العسير على الإنسان أن يفسرها ، ولكن عليه أن يقدرها . ومعاناة الإنسان بلا ذنب جزء من نظام الكون الذي لا يمكن للإنسان الوصول إلى كنهه قوانينه . وخير ما يفيد الإنسان هو الخشوع للآلهة ، والاعتدال في العيش . والتواضع .

تقول الربة أثينا لأوديسيوس في مسرحية « أياس » . (أبيات ١٢٧ - ١٣٣) :
« تعلم من هذا المنظر أن لا تكابر الآلهة . ولا تكاثرهم . ولا تنطق في ذاتهم بكلمة غرور ، وأن لا تخدعك تفوقك على نظرائك في القوة أو الثروة ، فإن يوماً واحداً يضع الناس ويرفعهم . والآلهة يحبون القصد ويكرهون الفجور » .

وتقول الجوقة في « أوديب في كولونا » (أبيات ١٢١٥ وما يليه) : من الأفضل أن لا يكون الإنسان قد ولد قط ، أما إذا حدث وولد ، فالخير كل الخير أن يرجع أحراجه بأقصى سرعة ممكنة ويعود إلى حيث كان .

ومع أن سوفوكليس أضاف الممثل الثالث ووسع حجم الحوار الدرامي . فإنه

لم يستغن تماماً عن تقنية السرد الملحمي . فهو عنصر ثابت من عناصر الموروث الشعري يفضلته الجمهور . ويحرص المؤلف على وجوده ، حتى وإن أمكن أن تستغنى عنه بعض المسرحيات من حيث الحبكة الدرامية . بيد أن سوفوكليس كان يقلد فيه في البداية أسلوب إيسكيلوس . كما في مسرحيات « أباس » و « فيلوكتيتيس » و « ألكترا » . ثم قصره على دور الرسول الذي يأتي إلى المشهد ليصف الكارثة التي حدثت خارجه ، والتي لا يمكن بالطبع تقديمها على المسرح ، وبهذا وضع له شكله النهائي الذي ثبت عليه ولم يتحول عنه . وهذا ما نراه في مسرحيات « أوديب ملكا » و « أوديب في كولونا » و « بنات تراخيس » .

وحدد سوفوكليس أيضاً دور الجوقة . ووضع له معاملة الواضحة والثابتة . والتي يمكن اعتبارها النموذج الأكمل للجوقة في المسرح التراجيدي اليوناني كله . فقد تقلص حجمها من حيث الطول . ولم تعد تلعب دور البطولة ، ولم تعد أغانيها تعكس الانفعال الشخصي العنيف . بل التفكير العميق . وقد حاولت في « أوديب في كولونا » منع قسوة كريون . كما ساعدت في « فيلوكتيتيس » على إنجاح حيل أوديسيوس . ولكنها ابتعدت عن بؤرة العواطف والأزمات في الحدث الدرامي ، واحتلت مركز الوسيط المحايد الذي يحافظ على التوازن بين مختلف الاتجاهات والنزعات .

ومع أن الجوقة تلعب بأغانيها من جهة واشتراكها في الحوار من جهة أخرى دوراً مزدوجاً ، ويمكن أن يكون هذا من تأثير إيسكيلوس . فإن سوفوكليس قد عمق هذا الدور وأبرز في الجوقة شخصية الإنسان بما فيه من نقاط الضعف ونقاط القوة . فليست الجوقة دائماً بعيدة النظر نافذة البصيرة . ومن الممكن وقوعها في الخطأ ، ومن السهل خداعها . وفي مسرحية « أباس » خدعها أباس عندما تظاهر بالندم (بيت ٦٩٣ وما يليه) . وفي « بنات تراخيس » استطاعت ديانيرا أن تحصل على تأييدها لخطتها القاتلة (أبيات ٥٨٨ - ٥٨٩) وفي « فيلوكتيتيس » تورطت في حيلة دنيئة حين حثت نيوبتوليم على خداع البطل (أبيات ٥٠٧ - ٥١٧ ، ٨٣٣ - ٨٦٥) . وفي « أنتيجونا » مع تأييدها للبطلة تنهى عن مخالفة القوانين حتى ولو كان الهدف سامياً . وتقول : « قد تكون مثل هذه البطولة جديرة بالثناء ، ولكن الحكام

بحق بالطاعة والولاء » (أبيات ٨٧٢ - ٨٧٤) وفي « ألكترا » تظهر مذبذبة لا رأى لها ، محاولة أن تهديء المواقف العنيفة ، وأن تصل إلى حلول توفيقية ، وحين تدعو كروسوتيميس إلى الحذر ، وتدعو ألكترا إلى الوفاء ترى أنهما جميعاً في حاجة إلى هاتين الحصلتين وتقول :

« إن فيما تقولان لنفعاً لكما جميعاً لو أن كلا منكما استمعت لرأى صاحبها » .

وبهذه الأجزاء الحوارية لعبت الجوقة دور النقيض الشارح للأبطال ، فبضعفها أكدت قوتهم وعظمتهم ، وببذبذبها أثبتت حزمهم وحسمهم . أما أغانيها فكانت نغمات ساحرة تنوب في خضم العناصر الدرامية الأخرى ، وتزيد الجانب المأساوى للمسرحية جمالاً وسحرأ ، وتتمخلل مشاهد الانفعال والعنف كلوحات استعراضية لاتعرقل سير الأحداث ، بل تضفى عليها جواً غنائياً ممتعاً .

وكان سوفوكليس في أول الأمر يقلد أسلوب إيسكيلوس من حيث القوة والفخامة والوقار ، ولكنه بدأ بعد ذلك يؤكد شخصيته ويصطنع أسلوباً خاصاً به ، كان أفضل الأساليب وأقدرها على تصوير النفس الإنسانية . ويتميز هذا الأسلوب مع إيجازه ودقته وإحكامه بالجمع بين القوة والفخامة والوقار من جهة ، وبين السلاسة والنعومة والجاذبية من جهة أخرى . فهو يذساب في قوة وحيوية وفي حرارة ودفء وفي عنوبة ورقة وفي جمال وسحر أنخاذ ، حتى إن القدامى سموه « النحلة » melitta . وقال أريستوفانيس عنه (شذرة رقم ٢٢) « إن شفتيه تقطران عسلاً » . ومسرحياته كلها التي وصلتنا تنتمى إلى هذا الأسلوب .

وهو ينحو في أسلوبه الحوارى نحواً يختلف عنه في الأسلوب الغنائى ، فهو في الحوار لايسرف في استخدام الصور الشعرية والمجاز والصفات المميزة ، وإنما يستعملها في الوقت المناسب ، مما يعطيها أهمية خاصة ويضفى عليها صفة التميز والتفرد ، ويجعل مما فيها من التلوين والتنويع وسائل لإشاعة الحرارة والدفء . فأما في أغاني الجوقة - وهى سرد وتعليق وتصوير لانفعال عاطفى بالأحداث - فيطلق لنفسه العنان ، بحيث تصبح هذه الأغاني أكثر بهاء وثراء ، ولكن على ألا تخرجها ألوان البديع والزخرف عن سمته الأساسية وهى الاعتدال والتحفظ .

وسوفوكليس سيد أدواته التعبيرية ، يهيمن على مفرداته هيمنة كاملة ، ويتحكم في صياغة العبارات بحيث تؤدي ما يريد أدائه من المعاني في دقة وبراعة . وقد يكشف هذه معان في كلمة واحدة أو جملة واحدة . فيعجز القارئ أو المشاهد عن حصرها أو الإحاطة بها كلها . وهو يستعمل في براعة أسلوب التورية ، ففي مسرحية « بنات تراخيس » كان هيراكليس قد أرسل إلى زوجته الوفية ديانيرا أسيرة فاتنة هي الأميرة ليولي بنت الملك يوروتوس . لم تكذ ديانيرا تراها حتى شعرت بغيرة قتلة ، وخافت فتورحب زوجها فتذكرت أن الوحش نيسوس الذي قتله زوجها كان قد أسر إليها وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة أن تحتفظ بدمائه التي سألت . وأن تستخدمها لاستعادة قلب زوجها إذا تحول عنها . فلما جاءتها هذه الأسيرة أرادت أن ترسل إلى زوجها ثوباً لطيخته بدماء هذا الوحش . وقالت : (بيت ٤٩٤) « إذ ينبغي أن نتقرب إليه بهدية مناسبة في مقابل هديته » . Anti doron dora chre prosarmosai فالتعبير anti doron dora يعني هدية في مقابل هدية . وكلمة Prosarmosai تعني أن نرد على نحو مناسب ، فإذا كان هيراكليس قد أرسل أسيرته هدية قاتلة إلى زوجها المخلصة ديانيرا ، فإن ديانيرا ترد هذه الهدية بهدية أخرى مناسبة . وقد كانت هدية مناسبة فعلاً . فدماء الوحش كانت سماً ذعافاً ، وكان الوحش قد أراد حتى بعد موته أن ينتقم من هيراكليس . فلم يكذ هيراكليس يلبث الثوب حتى أحس به يحرق جسده . وحين حاول خلعه كان قد التصق بجلده . وانتزع وانتزع معه جلده ولحمه وظهرت عظامه . وتدفقت دماؤه وأحس بنخاع عظامه يذوب من شدة الحرارة وهكذا كانت هدية ديانيرا هدية مناسبة فعلاً . ولكن دون أن تعرف .

وفي أسلوبه البديع تبرز دقة التعبير وعمق الفكرة مع براعة الصورة الشعرية بيد أن التيار البلاغي الذي ساد عصره كان له بعض الأثر فيه ، ولكن هذا الأثر لم يخرج بأسلوبه عن لغة التراجيديات الشعرية إلى لغة الخطابة المنطقية ونرى هذا الأثر البلاغي في مسرحياته المتأخرة ، مثل مسرحية « ألكترا » فالحوار الذي دار بين ألكترا وأمها حول مقتل أجامميمنون (أبيات ٥٥٨ — ٦٠٩) يتسم بمسحة خطابية ، ويتمتع مع ذلك بطبيعته الشعرية . وكذلك مسرحية « أياس » فالحوار الذي دار بين

مينيلاس وتوكروس حول دفن أياض حوار نخطاني أكثر منه تراجيديا يحاول مينيلاس أن يبرر حظره لدفن أياض بالدليل تلو الدليل ، والحجة تلو الحجة ، ثم يتناول توكروس هذه الأدلة وهذه الحجج ، يفندها دليلاً دليلاً ، وحجة حجة ومع ذلك فالحوار في جملة بعيد عن الشكلية الخطابية الموجودة لدى الخطباء المحترفين .

وقد تربع سوفوكليس على عرش التراجيديا اليونانية ، وقرن اسمه بهو ميروس ، وقال عنه الفيلسوف بوليمون « إن هو ميروس هو سوفوكليس الملاحم ، وإن سوفوكليس هو هو ميروس التراجيديا » .

وشأن سوفوكليس فيما يتصل بالتمثيل والإخراج شأن غيره من شعراء التراجيديا ، فقد كان المستول عن العرض المسرحي ككل ، وهو الذي أخرج مسرحياته ومارس التمثيل لبعض الوقت . ولكن عيباً في صوته فيما يظهر منعه من مواصلة ذلك ، ولكنه كان يظهر في عروضه كراقص وكعازف على القيثارة . وقد أحدث تغييرات كثيرة قد يبدو بعضها صغيراً أو ثانوياً ، ولكنه يدل على اهتمامه بتفاصيل العرض المسرحي من حيث الشكل الخارجي ، فقد طوّر رسم خلفية المشاهد ، ورفع عدد أفراد الجوقة من اثني عشر إلى خمسة عشر ، واقتضاه ذلك أن يطور ويغير في أسلوب الرقص ورسم لوحاته . ثم تبنى الأسلوب الفريجي في الموسيقى ، وجعل أكثر الشخصيات وقاراً يمسك بالعصا ذات الانحناءة من أعلى . وجعل الممثلين وأفراد الجوقة في بعض الأحيان ينتعلون الأحذية البيضاء .

(٣) يوريبيديس Euripides

ويوريبيديس هو العملاق الثالث من عمالقة التراجيديات، ينتمى إلى مدرسة فكرية جديدة تضع الإنسان بدلا من الآلهة في مركز الكون . وقد تشبع بأراء السوفسطائيين وعلى رأسهم بروتاجوراس صاحب المقولة المشهورة « الإنسان مقياس كل شيء » وأحدثت هذه المقولة ثورة فكرية على التقاليد والأعراف البالية ، ووجهت الناس إلى البحث في كل شيء . في المعتقدات الدينية ، وفي العادات الاجتماعية . وفي النظام السياسى ، وفي العدالة والأخلاق ، وكل ما يتصل بالحياة والأحياء . وكانت البنية الدرامية هي وسيلة يوريبيديس لنقل أفكاره الجديدة . وإذا كانت التعاليم السوفسطائية ترى أن الفوارق الاجتماعية والفرقة بين النبيل والوضيع ليست من صنع الطبيعة وإنما من نسج العادات والأعراف ، فقد أراد يوريبيديس أن يضع مفهوماً جديداً للنبل لا يقوم على المولد والحسب والنسب . بل على صفاء النفس وطهارة القلب . وكان أول من قدّم على المسرح شخصيات مأساوية في بؤس واضح وبشباب مهلهلة ، بل اختار بعضهم من أصل وضيع . ولكنه منحهم نبلا في السلوك وعظمة متميزة في الأخلاق ، وكان هذا تجديداً عميقاً في مفهوم التراجيديات السائد في ذلك الوقت .

وإذا كانت التعاليم السوفسطائية أيضاً ترى أن كل شيء في الدنيا له وجهان ، وأن من الممكن أن ينشأ حوله رأيان كلاهما صحيح ، فقد تعامل يوريبيديس مع الأساطير التي استمد منها مسرحياته في حرية تامة ، فكان يحذف منها أو يضيف إليها ما يخدم غرضه الدرامى . وكان كثيراً ما يورد حقيقة من الحقائق في إحدى المسرحيات ، ثم يورد في مسرحية أخرى ما يناقضها أو يناقضها . ففي مسرحية « الطرواديات » تذهب هيلين الحقيقية إلى طروادة ، وفي مسرحية « هيلين » لاتذهب هيلين الحقيقية وإنما يذهب شبحها فقط ، وبالمثل في مسرحية « الفينيقيات » يفتقأ أوديب عينيه (بيت ١٦١٣) وفي مسرحية « أوديب » المفقودة . لا يفتقأ هو عينيه ، وإنما يفتقأهما له الخدم أتباع لا يوس (شئرة ٥٤١) وكذلك في مسرحية « أوريسيس » يرد أن نيوبتوليم لن يتزوج هيرميونا قط (بيت ١٦٥٣) ولكننا نجد هيرميونا زوجة في مسرحية « اندروماك » . وهذا التناقض والتوسع في الأساطير لا يجعله مستمداً لها ، وإنما يجعله

خالقاً لها ومبتدعاً ، نعم . تصرف إيسكيلوس وسوفوكليس في الأساطير ، ولكن تصرفهم شئ ، وتصرفه شئ آخر . فهو لم يقف عند التقليد والإعادة ، وإنما جدد وأضاف . ومن هنا رأيناه في مسرحية « ألكترا » يزوج ألكترا من فلاح بسيط ومتواضع ، يعرف أنه ما كان ليحظى بهذا الزواج الملكي ، لولا أن أمها كليتمنسترا وزوجها إيجيستوس يريدان ألا تنجب نسلاً نبيلاً قد ينتقم منهما لقتل أجاممنون . ولذلك لم يعامل هذا الفلاح زوجته الأميرة معاملة الزوج لزوجته ، وإنما عاملها معاملة الرعية لأمرائها . فلم يمسها ولم يفقدها عذريتها . وجرى الجزء الأكبر من الحدث الدرامي لافى أبهاء القصور العالية ، وإنما في فناء كوخ وضع يجمع البسطاء النبلاء بسلوكهم ، والأمراء أبناء الملوك المغضوب عليهم .

وإذا كان سوفوكليس في مسرحية « أوديب ملكا » قد جعل يوكاستيه تشنق نفسها بعد أن تبين لها أن أوديب هو ابنها الذي تزوج منها بعد أن قتل أباه ، فإن يوريبيديس في مسرحية « الفينيقيات » قد أبقى عليها ، وجعلها تشهد هجوم القواد السبعة بقيادة ابنها بولينيكيس المطالب بدوره في التربع على العرش من أخيه إتيوكل . حتى إذا نجح أهل طيبة في صد المغيرين بعد أن قدم مينويكيوس بن كريون روحه فداء للمدينة وذبح نفسه فوق أسوارها من وراء ظهر أبيه . والتقى الأخوان في مبارزة فردية تحسم الموقف لأيهما ، تقدمت يوكاستيه مندفعة نحوهما لتحول بينهما . ولكن الأوان كان قد فات وسبق السيف العذل . إذ كان كل منهما قد قتل الآخر ، فقتلت نفسها فوق جثثيهما .

ثم إذا كان سوفوكليس في مسرحيته « ألكترا » قد اعتمد على الأسطورة التي تزعم أن أجا ميمنون قُرب ابنته إفيجينيا إلى الإلهة أرتميس لتطلق الريح التي كانت قد حبستها فنعت عبور السفن اليونانية إلى طروادة . وكان ذلك من الأسباب التي بررت بها زوجته كلوتيمنسترا قتلها إياه بعد عودته من حرب طروادة ظافراً منتصراً ، فإن يوريبيديس في مسرحيته « إفيجينيا في تاوريس » قد جعل الربة أرتميس تنقذ إفيجينيا . فلم تُذبح قرباناً على المذبح في ميناء أوليس من أجل إبحار الأساطيل اليونانية إلى طروادة ، وإنما أُحملت إلى بلاد التاورين وأصبحت كاهنة معبد أرتميس ، وشرعت تشرف على الطقوس البربرية الغريبة التي يقدمون فيها الأجانب الوافدين

عليهم قرباناً على مذبح ربهم . وجاء أخوها أورستيس مع صديقه بيلاديس إلى معبد أرتميس ، لبحث عن وسيلة يطهر بها يديه من دم أمه كما أمره أبوللون في دلف ، وكان على إفيجينيا أن تقدم الضيفين الوافدين قرباناً شهماً لأرتميس كما تقضى بذلك طقوس العبادة المتبعة في المعبد . ولكنها في اللحظة الأخيرة تتعرف على أخيها وصديقه فتنقذهما وتهرب معهما . ولم تكن الرياح مواتية فردتهم عواصف البحر الهائج إلى الشاطئ . وكاد ملك البلاد يقبض عليهم ، لولا أن ظهرت له الربة أثينا وأمرته بالإذعان لمشيئة الآلهة والسماح لهم بالرحيل مع تمثال الربة أرتميس .

ويعود يوريبيديس إلى أسطورة إفيجينيا في أخريات حياته . ويكتب مسرحية « إفيجينيا في أوليس » وقد تركها ناقصة فأكملها ابنه قبل عرضها . وفي هذه المسرحية يناقض المسرحية السابقة ويوافق الأسطورة الأصلية . فقد تمكن الجيش من الضغط على أجاميمنون لإحضار ابنته إفيجينيا لتقدمها قرباناً للإلهة أرتميس التي اشترطت ذلك لتمكين الأساطيل اليونانية من الإبحار إلى طروادة .

وبعث أجاميمنون إلى امرأته كلوتيمنسترا بأن تحضر إلى أوليس وتحضر معها ابنتها إفيجينيا . وحتى لا ترتاب في الأمر فقد تعال لها بأنه سيتم تزويج الفتاة من آشيل بطل أبطال اليونان . وحين وصلت كلوتيمنسترا ومعها ابنتها إلى أوليس علمت بالحقيقة البشعة ، وبذلت أقصى ما تستطيع لإنقاذ ابنتها . ولكن الفتاة بعد شيء من التردد والخوف الطبيعيين تتقدم متطوعة وعن طيب خاطر لكي تذبح قرباناً للآلهة وفداء للوطن .

وإذا كانت قمة المأساة الإنسانية أن تحطم البطولة نفسها ، وكانت ذاتية التدمير البطولي من أهم منابع المأساوية في المسرح اليوناني ، فقد بلغ يوريبيديس الأوج في ذلك في مسرحية « هيراكليس » أو « هرقل مجنوناً » . وهيراكليس — كما تروى الأساطير — هو ابن كبير الآلهة زوس من ألكمينا زوجة أمفيريون ، استطاع وهو طفل رضيع أن يقبض بيديه الصغيرتين على حيتين ضخمتين أرسلتهما إليه زوجة أبيه الربة هيرا ، فإذا هما جشتان هامدتان ، ثم استطاع وهو في الثامنة عشرة أن يهاجم أسداً هصوراً فوق جبل هيليكون كان يهدد أهل طيبة . ولم يكن معه سلاح . ولم

يجد أمامه سوى شجرة زيتون باسقة مد يده فانتزعها من جنورها ثم استخدمها كهرادة وقتل الأسد . ثم جفف جلده ووضع فوق كتفيه ، ووضع فكيه فوق رأسه . ثم انتصر على أعداء طيبة فزوجه ملكها كريون ابنته الكبرى ميجارا . وزوج أخاه التووم إيفيكليس ابنته الصغرى . وأنجب هيراكليس من ميجارا طفلين وقيل ثلاثة وقيل أربعة وقيل ثمانية . وحقدت عليه زوجة أبيه الربة هيرا فسلطت عليه ربة الجنون فأعمت بصيرته وجعلته يقتل أولاده وأولاد أخيه ، ثم يقف يتباهى بأنه قتل أعداءه . وحين عاد إلى صوابه أحس بالحسرة والندم ، وحضر إليه الملك تسيوس ونصحه بالذهاب إلى نبوءة الإله أبوللون ، فنصحته بأن يسلم نفسه إلى الملك يوروستيوس ويظل في خدمته اثني عشر عاماً يقوم فيها بالأعمال التي يكلفه بها ، وكلفه الملك باثني عشر عملاً خارقاً قام بها . وكان العمل الحارق الثاني عشر هو أن يحضر الكلب سيريروس من عالم الموتى دون أن يستخدم هراوته الضخمة أو سهامه القاتلة . وكانت مهمة الكلب حراسة بوابة الجحيم .

ثم ارتحل إلى إتيوليا فالتقى بفتاة جميلة تدعى ديانيرا وتزوجها . ولم يهدأ البطل قط . وظل يشن الحروب هنا وهناك ينصر المظلومين ويقهر الظالمين ويشيع الأمن والأمان في العالم ، وبعد انتصاره على الملك يوروتوس أخذ ابنته الأميرة الفاتنة إيولي أسيرة ، وبعث بها إلى زوجته ديانيرا في تراخيس ، وأرسلت إليه ديانيرا ثياباً لطختها بدم الوحش نيسوس ظناً منها أنها تستعيد حبه . ولكن دماء الوحش كانت قاتلة فقضت عليه .

وكعادة يوريبديدس في تناول الأساطير . فقد قدّم وأخّر في هذه الأسطورة ، وأضاف وحذف . فهيراكليس بعد أن دحر الطغاة ونصر المظلومين وطهر الدنيا من المخاوف والمخاطر ونشر في ربوعها الأمن والأمان ، وأصبح قوة لا تقهر في عالم الحياة ، ثم مضى يحقق في عالم الموت انتصاراً أقوى وأشد ، فيقهر قوى الموت ويعود حياً وهو يجر الكلب سيريروس حارس هاديس ، غنيمة لاتعدّها غنيمة في القيمة وفي الدلالة . بعد هذا كله وبعد أعماله الخارقة يعود فيجد الملك الطاغية ليكوس (م ٥ - النقد اليوناني)

قد استبد بأبيه وزوجته وفلذات كبده ، فهم أسرى الخوف والذل . وهم في طريقهم إلى الموت .

وقد ابتدع يوريبيديس قصة هذا الملك الطاغية في مسرحيته ، وكأنه يعنى أن أعمال هيراكليس البطولية لم تعد عليه نفسه ولا على أهله بالخير والفائدة ، وهذا تفكير عبثي يضمه يوريبيديس مسرحيته .

يعود رب الأسرة المهددة ، وهو المنقذ المنتظر ، فيقتل الملك الطاغية ، وينقذ جميع أفراد الأسرة . ولكن بعد انتقام البطل من الطاغية وزوال الخطر الداهم ، تحمل كارثة أشد بشاعة ونكرا بالبطل وأسرته . لقد أصابه الجنون فقتل كل من أنقذهم ، ما عدا أباه الذى بلغ أرذل العمر .

وهنا قد خالف يوريبيديس الأسطورة التى اعتمد عليها . فقد جعل جنون هيراكليس يقع فى نهاية حياته وبعد قيامه بأعماله البطولية الحارقة ، وكان فى الأسطورة قبل قيامه بهذه الأعمال . ولكن يوريبيديس بهذا التجديد قد استطاع أن يخلق من هيراكليس بطلا تراجيدياً من الدرجة الأولى . فهو البطل الذى هزم كل أعدائه . خارج الوطن وداخله . فوق الأرض وتحتها ، ولم تمكنه الأقدار من أن يقطع ثمار انتصاراته ويعيش منعماً سعيداً مع زوجته وأطفاله . وإنما ألت به نوبة جنون لا ذنب له فيها ففقد كل شيء .

وعندما عاد البطل إلى وعيه هبط به الحزن إلى هاوية اليأس والندم وجحيم العذاب والألم . وأوشك على الانتحار . وهكذا يبرز يوريبيديس النية السوداء الكامنة فى الطبيعة التى تربص الشر بالإنسان . وترصده فى كل مكان وزمان ، فهذا البطل الذى نراه عائداً من هاديس ظافراً منتصراً . فى قمة السعادة والنشوة ، وفى أوج القوة والعظمة . لا يكاد يمضى عليه وقت طويل حتى نراه منهكاً محطماً منكس الرأس . ينحى وجهه عن الشمس والناس كما تقضى التقاليد الدينية التى تحرم على الإنسان المدنس أن يرى نور الشمس أو أن يخاطب الناس .

وفى أوج محنته يصل صديقه ثيسوس ملك أثينا وبطلها الذى يدين هيراكليس بفضل إنقاذه من البقاء فى العالم السفلى سجيناً مدى الدهر . فيخشى هيراكليس على

صديقه من الدنس ويطلب إليه الابتعاد ، ولكنه يرفض قائلاً : كيف يمكن للمرء أن يدنس صديقه الجيب ؟ وكيف يمكن لبشر أن يدنس الآلهة وهم الأعلى والأقدر ؟ وذلك على اعتبار أن الشمس قوة إلهية ، وهكذا أقنع ثيسوس هيراكليس بأن يرفع وجهه للناس . وأن يطالع السماء ويرى نور الشمس . ثم أخذ يبت في نفسه روح الأمل ، ويذكره بما تتميز به سيرته الأولى من رجولة وبطولة ، ويخبره بين الاستمساك بالحياة وتحمل العذاب والمعاناة ، وبين التخلي عن الحياة في جبن وفي استسلام للموت ، ويختار طريق الحياة والصبر على العذاب المرير ، وبهذا يتم له انتصاره على نفسه وهو ذروة انتصاراته . وتنتهى المأساة بتحول داخلي يقع في نفس البطل الذي قهر اليأس وصمم على مواصلة الحياة مهما كانت آلامها .

ومع أن البطل قد ارتكب جريمة عن غير قصد وفي نوبة جنون ، فإن اعترافه بالذنب وشعوره بالندم وعذابه النفسى البالغ . وإخفائه لوجهه حتى لا يرى نور الشمس فيدنسها ، ثم ابتعاده عن صديقة ثيسوس حتى لا يدنسه ، كل ذلك يؤكد عظمته ويرفعه إلى ذروة البطولة الحقيقية ، ويضعه في مصاف الأبطال النادرين .

وحول أسطورة هيراكليس أيضاً صاغ يوريبيديس مسرحيته « أبناء هيراكليس » وتدور حول ما حدث لهؤلاء الأبناء وجدّتهم ألكمينا وابن عمهم وصديق أبيهم يولاؤس فقد خافوا بطش عدوهم القديم اللدود الملك الطاغية يوريستئوس ، فهربوا جميعاً من أرجوس ولجأوا إلى ماراثون . وأرسل يوريستئوس في طلبهم إلى الملك الأثينى فرفض ، فاندلعت الحرب بينهما ، وجاءت النبوءات بأن الأثينيين لن ينتصروا إلا إذا قدموا إحدى العذارى قرباناً للآلهة ، وتقدمت ماكاريا بنت هيراكليس وقدمت نفسها طواعية لتكون هي هذا القربان ، وانتهت الحرب بانتصار الأثينيين وأسر يوريستئوس الذى قدم إلى ألكمينا فأصرت على قتله انتقاماً منه .

وواضح أن الشاعر بهذه المسرحية قد أراد أن يمجّد أثينا في صراعها ضد إسبرطة وحليفها أرجوس إبان الحروب اليلوبونيزية ، فهى مسرحية أسطورية ذات أهداف وطنية .

وللشاعر مسرحية ثالثة حول أسطورة هيراكليس هى مسرحية « ألسست

Alceste .. وهى لاتستقر بارتياح فى صفوف الفن التراجيديدى الخالص . وقد قدمت فى مسابقات التراجيديا بعد المسرحيات الثلاث فحلت محل المسرحية الساتيرية ودور هيراكليس فيها دور نصف كوميدى ، ولم يغفل يوريبيديس أى صفة من صفاته البارزة ، جلسته ، شراسته فى المأكل والمشرب ، كرمه ، شريف عواطفه وشدة تأثيره . وقد جرى به فى المسرحية لصبغها صبغة ساتيرية ، مراعاة للمكان الذى تشغله بين المسرحيات الثلاث التى قدمت معها . وتدور هذه المسرحية حول تضحية البطلة ألسست بنت بلياس بحياتها من أجل حبها لزوجها أدميت ملك مدينة فير . وكان هذا الزوج قد استضاف الإله أبوللون فى قصره وأكرم وفادته ، ورداً على هذا الجميل خصه أبوللون بميزة نادرة فعندما اقتربت ساعة موته وقر له أبوللون فرصة النجاة والبقاء على قيد الحياة شريطة أن يجد بديلاً له من الأسرة المالكة أو من أفراد الرعية ليأخذ دوره ويحل محله فى رحلة الموت . ولم يجد الملك أحداً يمكن أن يفتديه بحياته متطوعاً ، حتى أبواه الطاعنان فى السن رفضا التنازل عن البقية الباقية من أيام العمر الغالية فى سبيل حياة ابنهما الشاب . إلا أن ألسست الزوجة الوفية أقدمت على هذه التضحية بنفس راضية وجناها الموت وقادها بدلا من زوجها إلى العالم الآخر .

وفى أثناء قيام أدميت بمراسم الدفن وفد هيراكليس ضيفاً عليه . فأكرمه وأخفى عنه حقيقة الحداد الذى يعيش فى ظله القصر وأهله . وبينما كان هيراكليس يعربد فى كرم الضيافة الملكية ويعاقر الخمر المعتقة . عرف من الخادم المتجهم وتحت الضغط حقيقة الأوضاع فتأثر وصمم على أن يعيد ألسست من عالم الموت حية إلى زوجها ، وقد أنجز وعده بالفعل وأعادها إلى الحياة . فعادت السعادة الزوجية ترفرف على أروقة القصر .

وفى مقابل تضحية المرأة بحياتها من أجل حبها لزوجها فى مسرحية « ألسست » تأتي غيرة المرأة على زوجها فى مسرحية « ميديه » Médée وهى غيرة قاتلة شبت حرائقها فى قلبها حين غدر بها وهجرها وتزوج عليها . ولم يقدر حبها له وتفانيها من أجله وتضحيتها له بكل شئ .

لقد جاء جازون مع صفوة من خلصائه إلى أرض كواشيد على شاطئ البحر

الأسود ، واتجه إلى قصر ملكها يطلب إليه القرو الذهبي ، ووقع بصر ميدييه بنت الملك عليه فأسر قلبها . وقد كانت ساحرة فساعدته بنفسها السحري على الاستيلاء على القرو الذهبي . ورأت أنها لا تستطيع أن تعيش بدونه ، فقررت الهرب معه ، وتركت قصرها ، وقتلت أخاها ، وهجرت أهلها ووطنها ، وتزوجا وعاشا في كورينث زمنًا ، وأنجبا ولدين . وكانت تعتقد أنه سيخلص لها أبد الدهر ولن يتخلى عنها مدى الحياة ، حتى تنسى ألم الاغتراب وعذاب الضمير . ولكنه هجرها ليتزوج بنت ملك كورينث . وجن جنونها ، وأحست بخناجر تمزق قلبها . وها هي المربية تتحدث عن مقدار ما ألم بها من الشقاء فتقول :

« لقد أصيبت ميدييه في أعز علاقاتها وأصدقائها . ذلك أن جازون خانها وخان ولديها . فهجر مضجعها إلى فراش ملكي . وتزوج من ابنة سيزيف ملك كورينث . فإذا ميدييه البائسة تذكر بصوت صارخ . الأيمان التي قطعها على نفسه عندما وضع يده في يدها وعاهدها عهداً صادقاً على أن يخلص لها على الدوام . وها هي ذي بدورها تشهد الآلهة على ما ارتكبه جازون في حقها . لقد أضربت عن الطعام . واستلقت على الأرض . واستسلمت للأحزان . ومنذ أن شعرت بالإهانة التي لحقت بها ، وهي تنكس رأسها . وتدفن في الثرى . إنها لا ترفع بصرها . بل تقضي وقتها كله في البكاء والنحيب . صماء كالصخر أو كموج البحر . لا تستجيب إلى توسلات أصدقائها ، ولكنها تلتفت أحياناً . وتكشف عن جيد أبيض كالثلج الناصع . وتبكي أباه وبلدها ، وبيتها الذي خائنه . لتتبع الرجل الذي وصمها بالعار .

لقد أدركت هذه المسكينة من الكوارث التي نزلت بها ما جنته من هجران وطنها ، إنها تمقت ولديها ولا تبتهج لرؤيتهما . لذا أخاف أن تتخذ قراراً خطيراً . إنها مثقلة بالهموم . وسوف لا تتحمل الإهانة . إنني أعرفها ، وأخشى أن تتسلل إلى غرفتها حيث يوجد فراشها . فتغمد السيف الباتر في قلبها ، أو تقتل الملك زوجها ، فتجر على نفسها مصيبة أفدح . إنها مخيفة . ومن يتعرض لغضبها لن يحرز نصراً مبيناً » .

وبعد عودة المربي يرافق الولدين : تطلب المربية إليه أن يعزلهما عن أهمهما بقدر

المستطاع ، فقد رأتها بالفعل تنظر إليهما فى قسوة ووحشية ، كأنها تريد بهما شراً .
ثم يسمع صوت ميديه من الداخل :

« ويل لى ! ما أتعسنى ! . ما هذه الأحزان ؟ وما هذه الكروب ؟ واحسرتاه ،
ليت الموت يطوينى . . . آه ما أشقانى ، وما أشد ما أعانى من حزن وألم ، وأنتما
يا ولدى ، يامن أنجبتكما أم بغیضة ، عليكما اللعنة ، ولتهاكما مع أبيكما ، وليحلّ
الدمار بالبيت كله » .

وبعد دخول الجوقة وسؤالها المربية عن صراخ ميديه ونحيبها ، وإعلان المربية
أن المنزل قد انهار ولم يبق منه شىء ، يأتى صوت ميديه وهى تتمنى الموت يطويها
أوصاعقة من السماء تشق رأسها . ثم تخاطب الآلهة :

« أى زوس العظيم ، وأنت يا أرتيميس الجلياة ، إشهدا على ما أعانى من هذا
الزوج البغيض ، بعد ما ارتبط معى بأقدس الأيمان . ليتنى أراه مع عروسه وقد
تمزقت أوصالهما إرباً إرباً ، بعد الإساءة التى تجاسراً على إلحاقها بى ، يا أبتاه ! يا وطناه
الذى هجرته بعد أن ذبحت أخى ! ياللعار ! » .

ثم نراها تعلن إلى الجوقة ما صممت عليه :
« سوف أقضى الآن على أعدائى الثلاثة ، وأتركهم جثثاً هامدة ، الأب وابنته
وزوجى معهما ، أى صديقائى ، إن وسائل الإعدام عديدة . ولكنى لا أعرف بأىها
أبدأ ، هل أشعل النار فى بيت الزوجية ؟ أم أرسل خلصة إلى مضاجعهم . وأغمد
السيف الباتر فى قلوبهم » ؟ ثم يستقر رأيها على أن تتغلب عليهم بفعل السحر والرقي ،
فهى بارعة فى فنون السحر .

ويأتى جازون يلومها على تصرفاتها ، ويعلن إليها أنها ستطرد من هذه الأرض
نتيجة لتهورها فى الكلام ، وأنه جاء مهتماً بمصيرها . وأنها إذا كانت تكرهه فهو
لا يريد بها سوءاً .

وترد ميديه :

« أيها الوغد الحسيس ، فأنا لأجد أقذع من الشتائم أصم بها جبينك . ها أنت
ذا تأتى إلى ، يا أبغض الناس إلى نفسى وإلى الآلهة وإلى الخلق أجمعين ، ليس من الإقدام ولا من

الشجاعة أن تواجه أصدقاءك بعد أن أهنتهم ، أما الوقاحة فهي أبشع الرذائل الإنسانية ، ومع ذلك فخيراً فعلت بمجيئك ، لأننى أروّح عن نفسى عندما أوديك بالشتائم التى تسمعها منى . والآن سوف أحدثك عن علاقتنا منذ بدأت : إن اليونانيين الذين أبحروا معك على السفينة أرجو ، يعرفون أنى أنقذت حياتك عندما أرسلت لتشد إلى النسيّر ثيرانا تلفظ اللهب ، وتبذر بذور الموت ، ثم قتلت - من أجلك - الأفعوان الذى التفت حول القرو الذهبى بطيات قشوره المتعددة وخاصم الكرى ليسهر على حراستها . وبذا أضأت لك نور النجاة ، ثم خنت أبى وبيتى ، وجئت معك إلى يواكوس . ثم جعلت بنات بلياس يقتلن أباهن شر قتلة . وهكذا خلصتك من كل المخاوف . وكان جزائى على ما قدمت لك ، يا أخس الناس ، أن غدرت بى ، وتزوجت غيرى ، بعد أن أنجبت منى أطفالا ، فلو كنت عاقراً لاغفرت لك هيامك الشديد بهذه الزوجة ، إنى لم أعد أثق فى أيمانك . . . والآن إلى من أتوجه ؟ هل أعود إلى بيت أبى الذى خنته ؟ أم إلى وطنى الذى هجرته لكى أرافقك ؟ أم أذهب إلى بنات بلياس البائسات ؟ فسوف يرحبن بى أجمل ترحيب بعد أن قتلت أباهن ، وهكذا أصبحت عدوة لأحب الناس فى أسرتى ، ولكى أنال رضاك حاربت الذين كان يجب ألا أسىء إليهم . . . » .

ثم هى تنفرد بالجوقة فتعلن إليهم أنها ستبعث بابنها إلى ابنة الملك . وسوف يقدمان إليها ثوباً خفيفاً وتاجاً من الذهب ، فإذا أخذت هذه الزينة ، ووضعتها على جسمها . فسوف تهلك فى الحال . وسوف يهلك معها كل من يلمسها ، بتأثير السموم التى ستبلل بها هذه العطايا . ثم تقول :

والآن سأحدث بلغة أخرى ، فأبكى الجرم الذى سأقدم عليه بعد ذلك ، فسوف أقتل ولدى ، ولن ينقذهما أحد من يدي . سوف أدمر بيت جازون كله ، وأرحل عن هذه الديار ، وأهرب من ذبح ولدى ، من أبشع الجرائم وأشدّها نكرا .

إذن فليكن ما يكون ، فإذا يجنيان من هذه الحياة ، فليس لى وطن ولا بيت ، ولا ملاذ من البؤس والشقاء ، فلقد ارتكبت خطيئة كبرى عندما هجرت منزل أبى ، واستجبت لإغراء ذلك اليونانى الذى ستقتص لنا منه الآلهة قصاصاً عدلاً ، فلن يرى

أبداً لابنيه اللذين أنجبهما منى ، ولن يعقب من زوجه الجديدة ولداً . إذ كتب عليها أن تموت بسموى شر ميتة ، فلن أسمح لأحد أن يحسبني ضعيفة متراخية ، بل على النقيض من ذلك ، قاسية على أعدائي ، رحيمة بأصدقائي .

وقبل شروعها في قتل ولديها ، نراها في محاورة مع نفسها تتجاذبها عاطفتها الأمومة وحب الانتقام :

« ولدى ، سيكون لكما على الأقل بلد ومنزل تنعمان فيه بعيدين عني ، وتسكنانه ما حييتا محرومين من أمكما .

أما أنا فسأذهب إلى المنى . في أرض غير هذه الأرض قبل أن أنعم بكما ، وبرؤيتكما سعيدين . وقبل أن أميء لكل منكما حجرة عرسه ، وأزف له عروسه ، وأزينها له بيدي ، وقبل أن أشعل شموع هيمينيه (إله الزواج) .

آه ! يالى من بائسة . قد خارت قواى . لقد كان عبثاً - ولدى - أنى ربيتكما ، ولقد كان عبثاً أنى تحملت من أجلكما متاعب جمّة ، وأسلمت نفسى لجنوة الأشجان . سعيّاً وراء سعادتكما . وتحملت آلام وضعكما . لقد بذرت فيكما كل أمانى ، فكنت أرجو أن تكونا مصدر سعادتي في هرمى . وأن تدفنانى بأيديكما ، ولكن الآن قد قضى على هذه الآمال العذبة .

سأحيا . محرومة منكما . - ياة بؤس وشقاء ، وأنتما ولدى ، لن تريا أمكما ، وستقبلان على حياة أخرى غير حياتكما الأولى ، واأسفاه ، واأسفاه ! ما بالكما ، ولدى ، تحدقان فى ، ما بالكما تبتسمان لى ابتسامة الوداع . الابتسامة الأخيرة .

واأسفاه ! ما العمل ؟ تخذلى قواى عندما أرى تلك النظرات العذبة التى تحدّقان بها فى وجه أمكما ، لا ، لن أستطيع . . . لست ممن تطاوعهم نفوسهم على ارتكاب مثل هذا الجرم الشنيع . سأصحب ولدى معى فى المنى ، فمن الحق أن أمزق قلبي وأضيف إلى جروحه جرحاً جديداً ليس أقل منها إيلاًماً بارتكاب الجريمة التى تحدّثنى نفسى الآن بارتكابها ، والى لن أصل من ورائها إلا إلى مأرب ضئيل وهو معاقبة والدهما ، لا ، لا ، يقينا لا ، لست ممن يستطيعون الإقدام على مثل هذا .

ولكن ماذا دهانى ! ما بالى ! أعرض نفسى للسخرية والفضيحة ؟ كيف يسوغ

لى ألا أنتقم لنفسى ؟ وألا أكيد لمن يكيدون لى ؟ وألا أعاقبهم على ما ارتكبوه . . . ،
يجب أن أكون شجاعة جريئة . . . ياله من خور أن أدع عواطف الضعف تنفذ إلى
قلبي وتحول بينى وبين تنفيذ ما أزمعت تنفيذه .

ولدى . لتدخل القصر ، ولتهدأ سورتك يا قلبي . لاتقدم على هذا الجرم الشنيع ،
لتدع هذين الولدين المسكينين ، يالك من قاس التدهما يتبعانى فى منفاى ويملآن
حياتى سعادة .

لا ! ، وأقسم بألهة الانتقام . لن أقبل أن يكون ولدائى موضع سخرية لأعدائى
بعد منفاى أو بعد موتى . يحتقرونهما . ويعيرونها بأننى لم أقتص من والدهما ، لأبد
أن يموتا . وبما أن موتهما قد أصبح ضربة لازب ، فلأذقهما ، أنا أمهما ، كأس
الموت بيدى . قد صدر الحكم ، وهو لا يقبل نقضاً ولا تعديلاً .

ولدى . لتدا إلى أيديكما الجميلة ، لتداها إلى أمكما تلثمهما ، يالك من يد عزيزة ،
ورأس غالية . وطاعة بهيجة . ووجه مضىء ! يالك من قبلات عذبة ، وخدود
نضرة . وأنفاس يتضوع منها المسك . أتمنى لكما السعادة . ولكن فى الحياة الأخرى .
أما فى هذه الحياة ، فقد أبى والدكما إلا أن ينتزعها منكما . . . » .

ثم تتقدم نحو ولديها فتدبحهما بيدها . مستهينة بفعلتها . وبثوران عاطفتها ، وبما
تسببه لها من الآلام والشجون . وكل ذلك فى سبيل شفاء غليلها وإجابة داعى غريبتها ،
والعمل على بث الأسى فى نفس زوجها الحائن ، حينما يصله خبر موت ولديه هذه
الميتة الشنيعة . وتعذيه بذلك . والثأر منه . والقضاء على هناعته . ثم تفر هاربة على
عربة مجنحة . تُشد إليها « دراجون » وبعث بها إليها جدها الأسطورى « هيايوس »
(رب الشمس) . فظل دراجون يطير بها محترقاً طبقات الهواء حتى انتهت إلى أثينا ،
وتزوجت بملكها « إيجيه » .

وتعتبر مسرحية « ميدييه » رائعة يوريبيديس بحق فهى تتفوق على جميع مسرحياته
بالإحكام فى الحبكة الدرامية . والتركيز فى الحدث الدرامى على شخصية البطلة ، وبما
فيها من صراع داخلى سيكولوجى بين الإنسان ونفسه . وأبين التوازع المتضاربة داخل

نفسه ، وهى أشد مسرحياته إثارة للعواطف ، بما صور فيها من انفعالات النفس وحركات الوجدان ، غيرة ميديه ، حقد ها ، تفكيرها فى أكبر الجرائم وأشد ها على نفسها قبل غيرها ، اضطرابها حين شروعها فى تنفيذ جرمها الشنيع ، محاورتها مع نفسها قبل إقدامها على قتل ولديها ، تتجاذبها عاطفتا الأمومة وحب الانتقام .

وإذا كان يوريبيديس قد أعطانا فى مسرحية « ألسست » نموذج المرأة التى تضحي بحياتها من أجل حبها لزوجها ، وأعطانا فى مسرحية « ميديه » نموذج المرأة التى تغار على زوجها غيرة قاتلة مدمرة ، فإنه أعطانا فى مسرحية « هيبوليت » Hoppolyte نموذج المرأة الخائنة التى بلغ بها العُشُهر أن ترمى البريء بدائها وتنسل . والطريف أن يوريبيديس قد كتب هذه المسرحية بعد أن اكتشف خيانة زوجته بعد زفافها بوقت قصير ، ومع أنه طلق هذه المرأة وتزوج بأخرى ، فإن الأخرى لم تكن أقل خيانة من الأولى .

وبطلة المسرحية هى فيدر Phidre التى وقعت فى حب ابن زوجها الشاب العذرى هيبوليت بن تيزيه Thésée وهامت به هياماً سقطت من جرائه فريسة مرض عضال ، وأشفقت عليها مربيها وألحت عليها أن تفضى إليها بمصدر آلامها . وترددت طويلاً قبل أن تبوح لها بمكنون حبها ، ورأت المربية ألا وسيلة لإنقاذها مما هى فيه إلا أن تقف هيبوليت على حب زوجة أبيه له ، وما كان له من الآثار السيئة على حالتها النفسية والجسمية ، واعتقدت أنها إن فعلت ذلك رق لحالها ، وجاد بوصلها ، وأنقذها مما هى فيه . وكانت الفرصة سانحة لذلك ، إذ أن تيزيه كان قد خرج للصيد ، ولم توافق فيدر أول الأمر ، ولكنها ما زالت بها حتى أقنعتها ووافقت ، ولكن هيبوليت كان غارقاً فى فنون الصيد بالغابات ، عازفاً عن النساء ، مشغولاً بشباك الصيد عن شباك الهوى ، فصد عروض الغرام التى قدمت إليه ، واحتقر خيانة هذه الزوجة لأبيه ، ورفض بشمم وإباء ما عرضته عليه المربية مراعاة لحرمة أبيه ، وتلبية لنداء ضميره ، ومحافظة على خلقه الكريم ومبادئه النبيلة ، ورداً المربية على أعقابها كاسفة البال ، ولكنه أقسم لها ألا ييوح بما جرى بينهما لإنسان ، وأحست فيدر بصدمة عنيفة تزلزل كيائها كله ، لم تتلأملها وفقدت شرفها ودنست كرامتها ،

ولم يعد لها مكان في الحياة . ولكن قبل أن تترك الحياة لا بد أن تثار لنفسها وتنقم من هيبوليت ، وكتبت رقعة لأبيه تهمه فيها بارتكاب ما كانت تود أن يرتكبه ، وعاد تزييه وعثر على الرقعة معلقة في يد زوجته المتحيرة ، وثار تثارته ، وطرد ابنه من بلده ، واستزل عليه لعنات الإله بوزيثلون إله البحر والملاحة ، وتضرع إليه أن يهلكه ويميته شر ميتة ، واستجاب الإله دعاءه ، وأخرج من البحر وحشاً غريباً جفلت منه الخيول التي شدت إلى عربة هيبوليت في طريقه إلى المنى فسقط من عربته معلقاً من يده بعنان خيوله التي لم تزل تجره وتنبه به الأرض نهياً حتى هشت جسمه على الصخور ومات أشنع ميتة ، وقبل أن تفيض روحه ظهرت الربة ارتيميس ، لتعلن الحقيقة كاملة ، وتكشف النقاب عن ألا عيب لإلهة الحب والجمال أفروديت ، وعن طهارة وبراءة هيبوليت ، ويندم تزييه مر الندم ، ويذهب من فوره إلى سرير ابنه المحتضر . ويستغفره من ظنه السيء به ، ومن تسببه في موته ، ويحزن حزناً عميقاً عليه .

ومن استعراض مسرحيات يوريبيديس يلاحظ أنه أكثر واقعية من سابقه إيسكيلوس وسوفوكليس ، فهو لم يحاول أن يضخم صور أبطاله أو أن يخفى عنا مثالبهم . وهو رغم المهالة الأسطورية التي احتفظ بها لهم ، فهو لا يرفعهم كثيراً عن مستوى الفرد العادي . وهو عقلاني متشكك في معالجاته الآطورية وآرائه الدينية ، وكل خصائص الأفكار السوفسطائية نجدها عنده ، فالإنسان لم يعد الشريك الأضعف أمام الآلهة في هذا الوجود ، ينقاد لأوامرهم طائعاً مختاراً أو كارهاً مجبراً ليحصل في النهاية على الحكمة المستفادة . وتنعكس في مسرحياته مقولة بروتاجوراس المشهورة « أنا لا أعرف شيئاً عن الآلهة وما إذا كانوا موجودين بالفعل أم لا . وما هي هيئتهم ؟ هناك عوائق كثيرة تحول بيني وبين أن أعرف كل ذلك ، وأول هذه العوائق أن الآلهة غير مرئيين ، وثانيها أن حياة الإنسان مهما طالت قصيرة للغاية » . ففي مسرحية « الطرواديات » وهيكاىي تخاطب إله الكون ، يستوى عندها أن يكون زوس ، أو قوة الطبيعة ، أو عقل الإنسان ، تقول هيكاىي (بيت ٨٨٢ وما يليه) :

« أنت يا من ترفع الأرض ، يستقر عليها عرشك ، لغزا
يفوق إدراكنا ، سواء أكنت زوس ، أو ضرورة طبيعية

أو عقل الإنسان . إننى أدعوك فإنك لتسلك مسالك
مبهمة ، بيد أنك تقود مصائر البشر نحو العدل .

وتعلق هيكابى على مسابقة الجمال التى احتكمت فيها الربات الثلاث إلى الأمير
الطروادى باريس ، فتقول (بيت ٩٧٠ وما يليه) :

« فأنا لأستطيع مطلقاً أن أومن بأن هيرا . أو العذراء بالاس (أثينا) خليقتان
بارتكاب تلك حماقة ، فتبيع الأولى مدينتها أرجوس للأجانب . أو تقبل بالاس بأى
حال أن تخضع مدينتها أثينا عبدة ذليلة للفريجيين . وقد جاءنا إلى إيذا فى العوبة
صبيانية نزقة للتنافس على شرف الجمال ، إذ لم تشغل الإلهة هيرا فؤادها باللهفة على
نيل جائزة الجمال ؟ ألتحصل على زوج أرقى من زوس ؟ أم هل كانت أثينا تريد أن
تجد من بين الآلهة زوجاً ، وهى التى — بسبب نفورها من الزواج — ظفرت من
أبيها بالرضا أن تبقى عذراء ؟ لاتحاولى أن تنسبى حماقة للربات . . . ولن تُقنعى بهذا
العقلاء . »

وفى مسرحية « إفيجينيا فى تاوريس » تشكك إفيجينيا فى الطقوس الدينية التى
تعبد بها الربة ارتيميس . وهى نفسها كاهنة معبدها ، فتقول (بيت ٣٨٠ وما يليه) :

« إنى أدين تلك الخدع المراوغة لآهتنا . فإذا سفك رجل دم آخر . أو حتى
لامس امرأة فى مخاض الوضع . أو وضع يده على جثة ، فإنها تصده عن مذايحها
باعتباره دنساً . ومع ذلك فهى ذاتها تتلذذ بتقديم الناس أضحيات بشرية قرباناً لها . »

إننى أرجح أن سكان هذا البلد قد يكونون هم أنفسهم من سفاحى دماء البشر ،
وينسبون هذه النقيصة فيهم إلى ربهم . لأننى لا يمكن أن أعتقد فى أن إلهاً بهذا الجرم .

وإذا كان يوريبيديس شاعراً إنسانياً كرّس عبقريته للتعبير عن الإنسان ورغباته
ومشاعره وأحاسيسه ، فقد اقتصر فى الغالب أدوار البطولة فى مسرحياته على النساء .
فقلوبهن مسرح للعواطف العنيفة ، وتتجلى براعته فى تصوير عواطفهن وانفعالاتهن ،
والتعبير عن مكنونات نفوسهن :

وليس من الصواب اعتباره عدواً للمرأة أو صديقاً لها ، إنه متأمل دارس ،
وباحث مستكشف . وإذا كان فى مسرحياته نماذج للزوجة الخائنة ، ففيها كذلك

نماذج للزوجة الوفية الطاهرة ، وهذه أندروماك تضع أمامنا صورة مشرقة ومشرفة للزوجة الشريفة والذكية فتقول (أبيات ٦٤٧ — ٦٥٦) :

« سواء أكان هناك ما يؤخذ على الزوجة أم لا ، فإن مجرد تغيبها عن البيت يجلب في أثره سمعة سيئة ، وهكذا فإنني تخلت عن أية رغبة في فعل ذلك . وبقيت دائماً في بيتي ، كما أني لم أسمح لذي بالنميمة الحبيثة التي تعشقها النساء ، وإنما رضيت أن يكون لي عقل راجح لا يحكى إلا الحكاية الصادقة . واحتفظت بلساني صامتاً وبعيني خفيضة أمام زوجي ، وكنت أعى جيداً متى يجوز لي أن أغلب زوجي ومتى ينبغي علي أن أخضع له وهو يغلبني .

وفي مسرحية « أندروماك » وقد أصبحت أندروماك أرملة هيكتور بطل الأبطال الطروادي — بعد تدمير طروادة — أسيرة نيوبتوليم . وولدت له ابناً حمل اسم مولوسوس ، ولكنه تزوج من هيرميوني بنت مينيلاس التي فشلت في الاحتفاظ بحبه ، تقول البطلة مخاطبة هذه الزوجة الفاشلة (بيت ٢٠٦ وما يليه) :

« إنها ليست عقاقيرى السحرية التي تجعل زوجك يكرهك .

بل إنه لفشلك أنت في أن تثبي أنك عون له . هنا

يكمن سر الحب الوحيد . لا . . . ليس الجمال يا سيدتي .

بل هي التصرفات الفاضلة التي تكسب قلوب أزواجنا .»

وفي مسرحية « إفيجينيا في أوليس » يقول أجاميمنون (في بيتي ٧٤٩ — ٧٥٠) :

« على الرجل العاقل أن يؤوى في بيته زوجة نافعة

وطيبة ، وإلا فعليه ألا يتزوج قط . »

. ويوريبيديس بارع في نظم الأشعار الغنائية في مسرحياته ، وتظهر براعته في أغاني الجوقة ، ولكن دور الجوقة قد تضاعف عنده عما كان عليه عند إيسكيلوس وسوفوكليس ، ومع روعة كل من أغاني الجوقة والأجزاء الحوارية ، إلا أنهما لا يرتبطان ارتباطاً عضوياً وثيقاً ، ويبدو شيء من التفكك في أوصال البنية الدرامية عنده حتى في أحسن مسرحياته وأحكمها حبكة ، حتى يمكن اعتبار أغاني الجوقة فواصل غنائية بين الأحداث .

وإذا كان يوريبيديس قد تأثر بالسوفسطائيين ، وكان الإقناع هو وسيلتهم الرئيسية لنشر مبادئهم وتدريسها . وكانت الخطابة بكل أنواعها ووسائلها البلاغية هي الجزء الجوهرى في برامجهم التعليمية ، فقد سيطر العنصر الخطابى البلاغى على مسرحيات يوريبيديس بما يثقل على البنية الدرامية ، ويضر بالمأساوية . ويأتى أحياناً على حساب رسم الشخصيات .

شراء الكوميديا

(١) إيبكارد

وإيبكارد أنه مؤلف في الشعر الهزلي أو شعر الكوميديا *Poésies Plaisantes* في رأى أفلاطون ، وهو على حسب ما يذكر أرسطو قد جعل الكوميديا قصة ذات عقدة وموضوع تتابع حلقاته حتى تنتهى إلى حل ، ونظم أعمال الممثلين والمغنين وأعمالهم : وأقامها على قواعد ومناهج مرسومة ، وجعل لها أوضاعاً كأوضاع التراجيديا . وقد تم له هذا بناء على نظرات نقدية لما كان يقدم في عيد من أعياد الإله ديونيزوس هو عيد الكوموس *Cômos* . فقد كان الناس يتجمعون حول فرق غنائية يرأس كل فرقة منها منشد أصلى يرتجل بصوت غنائى قصة الإله ديونيزوس . في حين كانت الفرقة تردد مقطوعات غنائية من حين إلى حين كلما وقف المنشد ، وكانت هذه الأناشيد وهذه الأغاني في مبدأ أمرها غير منظمة الأوضاع ولا خاضعة لقواعد ثابتة . وكان يتخللها كثير من العبارات الهزلية والنكات المضحكة والمحاورات الساخرة ، وانضمت إليها مناظر وأوضاع أخرى كثيرة ، منها طواف الناس بالحقول ، وسعيهم بين الكروم ، وتجمعهم للطعام والشراب حول موائد عامة ، يأكلون حتى التخمة ويشربون حتى التمل ، ثم ينتشرون مخمورين ، يرقصون ويتبادلون الدعابات والنكات والمسابت الهزلية وعبارات السخرية ، ويحاكون في صور مضحكة بعض ما يأتيه الناس من أعمال وأصوات ، هذا إلى ما كان يأتيه زارعو الكروم وهم يقودون عرباتهم المحملة بدينان الخمر من استعراضات هزلية يتبادلون فيها الدعابات والمسابت ويشيرون الضحك بحركاتهم ورقصاتهم . فجاء إيبكارد وأدخل على هذه المناظر عدة تطويرات . وأدخل عليها كثيراً من وجوه التعديل والتنظيم والتنقيح حتى انتهى بها إلى التمثيل الكوميدي .

وإذا كانت يد الضياع قد عدت على تمثيلياته ، فإن ما وصل إلينا من عناوينها يدل على أنه في بعضها كان يلجأ إلى الأساطير فيأخذ منها حادثاً يتعلق بالآلهة أو بأبطال اليونان الأولين . فيعرضه في صورة مضحكة . وفي بعضها الآخر كان يلجأ لحياة اليونان المعاصرة ، فيأخذ بعض أحوالها ويعرضه عرضاً هزلياً .

(٢) كراتينوس Cratinos

وكراتينوس أشهر شعراء الرعيل الأول من مؤسس الكوميديا ، وعاصر في شيخوخته عميد الكوميديا اليونانية أريستوفانيس وهو في عنفوان شبابه . ولاشك أنه أثر فيه تأثيراً كبيراً . وعلى الرغم من أن يد الضياع قد عدت على قصصه ، إلا أن ما وصل إلينا من عناوينها ومن بعض القطع الصغيرة منها . يدل على أنه مهد السبيل أمام أريستوفانيس . لا بالتقنية الفنية وحدها ، وإنما بالموضوعات التي طرقتها . فقد كان يهاجم رجال الدولة الذين ينتمون إلى حزب الشعب . وخاصة بيريكليس Périclès ، ويحارب الميوعة التي تفتشت في الشباب الأثيني المعاصر . ويحمل حملات شعواء على فجور الطبقة المترفة من الأغنياء . وعلى الشعوذة والثقافات الأجنبية الدخيلة ، وعلى نظريات السوفسطائيين التي كان يرى أنها تحمل في طياتها معاول هدم لأخلاق الشعب ومثله وتقاليده . فهذه بعض الموضوعات التي طرقتها بعده أريستوفانيس .

ولكن المنافسة بين الشعارين — رغم فارق السن الكبير بينهما — جعلت أريستوفانيس يظلمه ظلماً فادحاً . ويصفه في بعض رواياته بأنه قد أصبح في شيخوخته أشبه شيء بجهاز اضطربت أوضاعه واختل نظامه وتفككت أجزاؤه . ومما يثبت فساد رأى أريستوفانيس فيه وظلمه إياه ، وأن شيخوخته لم تنل من نشاطه وصفاء ذهنه ولم تنزله من مستواه الأدبي ، أنه دخل معه في عدة مسابقات رسمية وحصل على الجائزة الثانية سنة ٤٢٤ ق.م وعلى الجائزة الأولى سنة ٤٢٣ ق.م بتمثيلته الشهيرة «القارورة»

. La Bouteille

(٣) أريستوفانيس Aristophane

وأريستوفانيس شاعر الكوميديا الأكبر ، لم يتح اشاعر قبله ولا بعده أن يصور عصره بالدقة والعمق والشمول على النحو الذي صور به عصره . أراد ديونيسيوس الأول طاغية سراقوسيا أن يعرف كل شيء عن أثينا وشعبها وحكومتها ونظامها ، فطلب من أفلاطون أن يمدّه بكل ذلك ، فكان رد أفلاطون عليه أن أرسل إليه مسرحيات أريستوفانيس . فهذه المسرحيات بأسلوبها الساخر اللاذع . وبنقدها الصريح السافر ، وبنكاتها الخارجة المضحكة . وبشخصياتها الماجنة العابثة . ذات الأقنعة الغريبة

والمواقف الهازلة ، تناولت كل ما يتصل بظروف العصر ومشاكل المجتمع . وقد مته في صورة حية لم تسبق ولم تتكرر في أى زمان أو مكان .

وإذا كانت الكوميديا تفرق عن التراجيديا في أنها لاتستمد موضوعاتها من الأساطير ، فقد كان المجال مفتوحاً أمام أريستوفانيس لمعالجة الأحداث الاجتماعية المعاصرة ، وعرض القضايا السياسية الراهنة . وتمثيل الاتجاهات الفكرية المتصارعة ، لامن باب السخرية والتندر فحسب . وإنما أيضاً من باب البحث والتحليل وتشخيص الداء ووصف الدواء . ويتحاور الممثلون والجوقة . ويشترك المحكمون والجمهور ، ويعلو تصفيق الاستحسان مع صياح التشجيع ، أو صفيح الاستهجان مع ضجيج الاستياء .

والغريب انه يخلق شخصيات غير حقيقية ولا يمكن تصور وجودها الفعلى ، ويجرى عليها أحداثاً لا يمكن تصور وقوعها منها . ولكن هذه الأحداث تعتمد على واقع فعلى من الحياة السياسية والاجتماعية في أثينا . وهكذا تلبس الحقيقة ثوب الخيال ، وتظهر الحياة الواقعية في مشاهد خرافية . ففي مسرحية «السلام» يمتطى تريجايوس صهوة خنفساء عملاقة تطير به إلى دار الآلهة في السماء . من أجل تحرير ربة السلام من سجنها وإحضارها إلى الأرض . وتريجايوس في هذه الصورة المفرطة في الخيال ليس شخصاً أسطورياً . وإنما هو جزء حى من الواقع الأثينى . إنه رب أسرة وصاحب مزرعة للكروم . فأما مسرحية «الطيور» فكلها تجسيد لعالم أريستوفانيس المفرط في الخيال . قيام مدينة الطيور في الفضاء . وظهور الجوقة المفاجئ فيها . وفي هذه اللاواقعية المسرفة في الوهم تقوم واقعية محسوسة ، فما فيها من البشر ليسوا إلا الأثينيين بكل مشاكلهم وأنماط سلوكهم وملامح شخصياتهم . وتمتزج الصورتان لتصبحا صورة واحدة للمجتمع الأثينى . ولكن الصورة الخيالية المصطنعة تخلق الجو الكوميدي ، وتصور الأمور أسوأ مما هي عليه في الواقع . في حين تعكس الصورة الواقعية الحقيقية الظروف الاجتماعية والسياسية السائدة . وهذا المزج بين الحقيقة واللاخقيقة والجمع بين الواقعية والخيال ، والالتقاء بين هذين العنصرين المتناقضين ، إنما هو سمة جوهرية في فن أريستوفانيس . ومع أنه يجعل من الصعب علينا معرفة أين ينتهى الخيال وأين (م ٦ - النقد اليونانى)

تبدأ الحقيقة ، إلا أن هذا نفيه هو الذى يدهشنا ويشدنا إليه بقوة ، وهو سر فن أريستوفانيس الكوميدي ، وهو يؤدي بدوره إلى أن يصبح من المعقول والمقنع لنا أن نرى أناساً لا شأن لهم يذكر ، ولكن بيدهم قلب نظام الكون رأساً على عقب ، فيثيتايروس في مسرحية « الطيور » وبراكساجورا في « برلمان النساء » — ولا وزن ولا شأن لهما — يعتنقان مبادئ مثالية متطرفة ، ويهدفان إلى إصلاح الكون وتغيير نظمته السياسية والاجتماعية التقليدية الموروثة .

وإذا كان أريستوفانيس متجاوباً مع الأحداث السياسية والاجتماعية والفكرية المعاصرة ، وكانت هذه الأحداث تتغير من حين لآخر ، فقد كان لازماً عليه أن يغير في نصوص مسرحياته قبل عرضها . بما يتماشى مع الأحداث كلما جد جديد . وفي ظل الحرية الواسعة التي كانت تسود المجتمع الأثيني . وبفضل اتساع أفق الأثينيين وتمتعهم بروح السخرية والدعابة ، ولأن الكوميديا كانت تشكل جزءاً لا يتجزأ من حياة الشعب الأثيني وتكوينه ، فقد استطاع أريستوفانيس أن يتعرض بالنقد للحكام والقادة والفلاسفة والشعراء . وسخر منهم مباشرة وبالاسم ، ومع أنه تعرض لبعض المخاطر بسبب ذلك إلا أن ذلك لم يثنه عن المضي قدماً في أداء رسالته النقدية كما يتصورها . فعندما قدم مسرحية « البابليون » أقام عليه الزعيم السياسي كليون دعوى القذف ، واتهمه بأنه عاب في الحكام وأساء إلى الدولة في حضرة الأجانب من الحلفاء الذين شاهدوا هذا العرض المسرحي ، كان رد أريستوفانيس عليه أن هاجمه بعنف أشد في مسرحية « الفرسان » وصور الشعب الأثيني تحت حكم رجل عجوز أبله وخرف مثل كليون ، وكان الأثينيون لا يرون غضاضة في أن تستهدف السخرية الأفراد . ولكنهم لم يكونوا يسمحوا بالسخرية من الشعب أو الإساءة إليه بأي شكل من الأشكال . ومن هنا فإن الدعوى التي أقامها كليون على أريستوفانيس قد استندت إلى أساس وجود أجانب من الحلفاء المتفرجين على العرض المسرحي الذي سخر فيه الشاعر من النظام السياسي الأثيني . وكان بوسع أي مواطن أن يوجه الاتهام إلى أي شاعر كوميدي بحجة الإضرار بالمصاححة العامة ، وكان بمقدوره أن يستدعيه أمام القضاء .

وإذا كان فن الكوميديا قد نشأ من احتفالات دينية شعبية مرتبطة بعبادة الإله

ديونيزوس ، وكان جزءاً لا يتجزأ من الحياة في دولة المدينة ، وكانت كلمة كوميديا نفسها تعنى ذلك ، فكلمة « كوموس » Komos ، تعنى الاحتفال الريفى الصاخب والمعربد ، وكلمة « أودى » ode تعنى الأغنية . وكانت هذه الأغاني والرقصات تؤدي في أنحاء الريف إبان موسم الحصاد وقطف الأعناب المرتبط بعبادة الإله ديونيزوس إله الخمر ، فقد لعبت شعبية هذا الفن دوراً أساسياً في تشكيله وتطويره ، وكان الحوار أو أغاني الجوقة في كثير من الأحيان يشير إلى الجمهور كطرف يشارك في الأحداث ، فقد كان لهذا الجمهور دور مهم في رسم خطوط الحدث الدرامي في الكوميديا ، وكان يبدو أحياناً على أنه الطرف الأكثر ذكاء والذي يحسم برأيه خلاف الممثلين ، فهو يعرف أمور الحياة على نحو أفضل من أفراد الجوقة الذين يقفون أحياناً في ذهول كالبُلهاء . وفي مسرحية « الفرسان » مايقطع باشتراك جمهور النظارة في الحدث الدرامي ، فهذه عجوز شطاء تشكو مر الشكوى من أنهم يسخرون منها أمام هذا الحشد الغفير . أى الجمهور (بيت ١٣١٦ وما يليه) وتساءل الجوقة بائع السجق : « أترى هذا الجمهور فوق المقاعد ؟ ستصبح سيد هؤلاء جميعاً » (١٦٣ وما يليه) . وقد ينتهى الأمر بتملق الجمهور ، فهو جمهور ذكى حصيف الرأى إن هو صنفق للشاعر وحكم لصالحه أى ليفوز بالجائزة « السحب » (بيت ٥١٨ وما يليه) و « الفرسان » (بيت ٢٢٨ و ٢٣٣) . وقد يتجه الخطاب مباشرة إلى الجمهور إما على لسان الشخصيات أثناء الحوار ، أو في أغاني الجوقة وقد يطلب إليه أن يصيح السمع ويركز الانتباه ، ويؤخذ رأيه في الشخصيات التى تمثل على المسرح وهل تروق له أو لا تروق وما إذا كان يرغب في مشاركة الطيور ؟ « الطيور » (بيت ٧٥٣ وما يليه) وتبحث الجوقة المتفرجين على تأييد الشاعر الذى يقدم الجيد والجديد قولاً وفكراً « الزنابير » (١٠٥١ وما يليه) . وتأتى الدعوة التقليدية في نهاية المسرحيات بأن يشارك الجمهور في الوليمة العامة الصاخبة وهذا فيما عدا مسرحية « السحب » التى تنتهى بحرق مدرسة سقراط . وهكذا نجح أريستوفانيس في خلق جو من التفاعل والانسجام المتبادل بين الجمهور والممثلين والجوقة ، وهو ما يحلم بتحقيقه اتباع المسرح الملحمى الذى يرتبط باسم المؤلف والمخرج الألماني المشهور « برتولد بريخت » إذ يدعو إلى تحطيم الحائط الرابع :

في هذا الجو الاجتماعي الصحي ، وفي ظل هذه الحياة السياسية السليمة ، تمتع أريستوفانيس بحرية شبه مطلقة ، فسخر من كل شيء على الأرض أو في السماء ، هاجم القوانين ، وانتقد سياسة الدولة ، وحمل على زعمائها ، ولم ينج من لسانه حتى الآلهة ، وإذا كانت الكوميديا السياسية الراقية كالمعارضة ، تقف دائماً في مواجهة الحكومة . وكانت كوميديات أريستوفانيس قد صادفت تاريخياً الفترة التي أصبح فيها البناء الديمقراطي هشاً متصدعاً بسبب الحروب والأنظار الخارجية ، وظهور نقاط الضعف الكامنة في بنية هذه الديمقراطية نفسها ، فقد استل أريستوفانيس من جعبته سهام السخرية الناقدة وصوبها إلى أهدافه ، ولم تسلم من لسانه أية طبقة من طبقات المجتمع ، أو أية طائفة من أصحاب المهن ، أو رجال الفكر وأرباب القلم .

وحمل أريستوفانيس منذ مارس الكتابة المسرحية رأيه القديم ودافع عنه بحرارة شديدة ، متناولا كل جديد بالنقد والتجريح .

في مسرحية «المشركون في الوليمة» وهي باكورة إنتاجه ، والأسف لم يصل إلينا نصها وقد قدمت عام ٤٢٧ ق . م ، نرى أبا ربي ولديه في مدرستين مختلفتين ، إحداهما مدرسة جيدة تربي الناشئة على النظام التربوي القديم ، والأخرى مدرسة رديئة تربي الناشئة على النظام التربوي الحديث ، وأخذ الأب يراقب تأثير كل من المهيئين التربويين على ولديه ، وقد قامت بينهما مساجلة كلامية أخذ فيها يتحاوران . وتكشف هذه المساجلة عن مدى الهبوط الذي انتهى إليه الشباب الذين راحوا ضحية الطرق التربوية الحديثة .

وفي مسرحية «الزناير» التي عرضت عام ٤٢٢ ق . م ، وفازت بالجائزة الثانية في أعياد الينايا ، عاد إلى نفس الموضوع ، وهو معالجة التناقض الفكري والتربوي بين الأب والإبن ، أو بين القديم والجديد ، ولكن الصورة هنا معكوسة ، فالأب يسلك طريقاً خاطئاً بحبه للتقاضي وإجراءاته ، حيث انتشرت في أثينا محاكم المحلفين ، وأصبحت مورد رزق الكثير من العاطلين ، فقد كالت بضعة أبولات (أصغر عملة يونانية) تدفع أجراً لكل مواطن يحضر كهخاف أية جلسة من جلسات محاكم الإبن فساخط على هذه الطريق ، يمقت التقاضي وإجراءاته أشد المقت . وكعادة

اروستونانيس في مسرحياته أبرز التناقض بين الطرفين في اسم كل منهما ، فالأب يسمى « فيلوكليون » (أى المحب لكليون) والإبن يسمى « بديليكليون » (أى الكارة لكليون) والأب تجسّد حى للشعب الأثينى المولع بمحاكم المحلفين القضائية « والمسرحية نقد ساخر لهذا النظام القضائى الذى يعشقه الأب . ويحاول الإبن أن يغيضه إليه ، وأن يثنيه عن تضييع وقته فيه ، ولكن محاولاته كلها تبوء بالفشل ، فيضطر في النهاية ، إلى أن يسجن أباه في المنزل .

ولكن كبار السن من المحلفين — وتمثلهم الجوقة — يأتون إليه في المنزل متنكرين في هيئة « الزنابير » ويصطحبونه معهم فجراً إلى المحكمة ليمارس هوايته ، وفي المحاورة الساخنة التى تدور بين فيلوكليون وبديليكليون حول مزايا النظام القضائى وعيوبه ، يدافع فيلوكليون عنه بدافع المنفعة التى يحصل عليها منه ، بينما يبرهن بديليكليون على فسادة . ويثبت أن القضاة ليسوا إلا مطية للحكام الذين يستغلون الدخل العام في سبيل مصالحهم الشخصية ، بدلا من إطعام الشعب الجائع . وتتحوّل الجوقة عن موقفها . ويضطر فيلوكليون إلى ممارسة هوايته برفع الدعاوى والدفاع عنها في المنزل ، بادئاً بقضية « لايبس » كلب المنزل الذى كان قد سرق قطعة من الجبن .

ويتعهد بديليكليون بأن يأخذ أباه بالتربية الاجتماعية الصالحة ، وأن يعنى بسلوكه ومظهره ، وأن يأخذه معه إلى المآدب والولائم . ولكن النتيجة كانت سيئة ، فقد أصبح فيلوكليون مدمناً للمخمر ، مولعاً بالرقص والمجون ، يهين ضيوفه ورفاقه ، ويسود الحمق والحرق كل تصرفاته .



وفي مسرحية « الطيور » التى عرضت عام ٤١٤ ق . م وفازت بالجائزة الثانية أيضاً ، تحول أريستوفانيس عن الموضوعات السياسية والقضائية الواقعية إلى بناء « مدينة فاضلة » طوباوية تقوم على الأحلام المثالية . فقد أصبحت أثينا مدينة غير صالحة للسكنى ، يتحمل الناس فيها من المتاعب والآلام مالا قبل لهم به ، ففكر كل من بيثيا يروس (الرفيق المخلص) وإيولبيديس (ذو الآمال الطيبة) في أن يتركاها إلى مكان آخر ، ورأيا أن أفضل من يدهما على أفضل الأماكن بعيداً عنها هو تيربوس ملك تراقيا الأسطورى الذى كان قد تحول إلى هدهد ، فخرجا يبحثان عنه ، ولقياه

واقترح عليهما بعض الأماكن ولكنها لم ترق لهما . وبرقت فكرة ذكية في ذهن بيثيتا يروس . وهي دعوة كل الطيور للتكاتف والتحالف معه ومع نصاره ، من أجل بناء مدينة كبيرة ذات أسوار عالية في الفضاء . فمن هذا الموقع الاستراتيجي الفريد يمكنهم التحكم في سكان السماء والأرض من الآلهة والبشر ، إذ أنهم بسيطرتهم على طريق الإمدادات بين السلاطين يمكنهم اقتلاع بذور الأرض من جهة ، واستباق الآلهة إلى التهام البخار المنبعث من ظهور الذبائح أو حرق القرابين المقدمة إليهم من جهة أخرى . وبعد تردد قصير من أفراد الجوقة من الطيور يوافقون . بل وينقلبون إلى مؤيدين ومتحمسين ، ويتم بناء « مدينة الطيور » التي تسمى « نيفياوكوكجيا » تحت إشراف بيثيتا يروس وإيولبيديس اللذين ارتديا الأجنحة المناسبة للحياة الجديدة في الفضاء . ويقبل على المدينة زوار غير مرغوب فيهم : شاعر معوز جاء يستجدي أهل المدينة الجديدة وهو يترنم بقصيدة يثنى عليهم فيها ، ثم المنجم المشهور تاجر النبوءات « ميتون » الذي جاء ليضع خريطة مفصلة للمدينة وشوارعها ، ثم حارس المدينة الذي جاء وهو يقدم بين يديه الإلهة إيريس بنت الإله زوس التي اخترقت الحدود دون « تصريح » بالدخول . والتي جاءت تستطلع أسباب عدم وصول ضحايا أهل الأرض إلى أهل السماء . وتُسأل عن « تصريح الدخول » وتعتبر السؤال ماساً بكرامتها ، فتعود إلى السماء مغرورة العينين بالدموع ، تشكو إلى أبيها ما لقيته من سوء المعاملة ، وتسرى بين أهل الأرض موجة عارمة من الهيام بمدينة الطيور . ويسعون للحصول على أجنحة للانتقال إليها ، ويصل بالفعل الشاعر الغنائي كينيسياس ، والمارد الأسطوري بروميتيه ، وبطل الأبطال هيراكليس ، وإله البحر بوزيتدون . ويستولى بيثيتا يروس على باسيليا ، (ويعني اسمها المملكة أو الحكم) فيتخذها له زوجاً ، ويتربع على عرش كبير الآلهة ، بينما تقام احتفالات الزواج .



وفي مسرحية « ليسيستراتي » التي عرضت عام ٤١١ ق . م رأى أريستوفانيس أن الحروب قد أنهكت أثينا ، وزلزلت كيائها كله ، وأن صرخاته في مسرحيتي « الإخارنيون » و « السلام » من أجل إقرار السلام قد ضاعت هباءً ، فرأى أن يوجه من أعماقه - في هذه المسرحية - صرخة أخيرة . ومع أنه مزج فيها بين الهزل والجد ،

إلا أن نظرنه فيها قد اتسمت بالعمق ، وتجاوزت النظرة المحلية إلى نظرة يونانية قومية شاملة ، فالسلام الذى يريده يجب أن ينعم به بنو وطنه الأثينيون ، وأعداؤهم الإسبرطيون ، فبعد أن فشل الرجال فى إنهاء الحروب ، خطر على بال « ليسيستراتى (أى مسرّحة الجيوش) فكرة أن تتولى النساء دفة الأمور ، لكى يوطدن أركان السلام . ووجهت ليسيستراتى دعوتها إلى نساء من بويوتيا ومن البيلوبونيز فتوافدن عليها ، وتكوّن منهن مؤتمر عام ، وقامت ليسيستراتى بينهن وعرضت خطتها ، التى تتكون من أمرين : أحدهما أن ترغم النساء الرجال — سواء كانوا أزواجاً أو عشاقاً — على كبح جناح شهواتهم الجنسية ، فيمتنعن عليهم . ويهجرنهم فى المضاجع ويضربن إضراباً تاماً عن ممارسة الجنس معهم مادامت الحرب قائمة . وبذلك يضطرونهم إلى وقف القتال وعقد الصلح . ومن الحوار الذى يدور بينهن ندرك مدى جسامه التضحية التى يقمن بها ، والتى تعتبر من أشق الأمور عليهن ، ولكن من أجل السلام يهون كل صعب .

والأمر الثانى : أن يستولين على الأكروبوليس وخزانة البارثنون التى يدفع منها للرجال نفقات الحرب . ولقيت الخطة بعض المعارضة أول الأمر لضخامة التضحية ، ولكن تمت الموافقة عليها بعد ذلك من جميع النساء ، وظهرت « لامبيتو » الاسبرطية ، كأقوى نصير وحليف لهذه الخطة الجريئة . وتم الاستيلاء على الأكروبوليس . وتحاول جوقة مكونة من بعض الرجال المسنين استعادة السيطرة عليه ، إلا أن جوقة أخرى من النساء تتصدى لهم وتصدهم بعد أن تصب على رءوسهم وابلا من الماء . ويأتى الشاعر الغنائى كينيسياس ليسترد زوجته فما تزال تدنو منه وتبتعد عنه وتتقرب إليه وتتأبى عليه حتى يحن جنونه ويرغم على التصويت لصالح السلام ، ولكنه فى النهاية يترك بائساً يائساً خارج الأكروبوليس . ويصل رسول من إسبرطة ، وينعقد مؤتمر السلام ، وتهض ليسيستراتى فتؤنب الجانبين على ما أراقا من دماء وأزهقا من أرواح . وتحثهما على الصلح ، وينتهى الأمر بإمram معاهدة السلام وتقام وليمة عامة يسير فيها موكب الأثينيين والإسبرطيين كل رجل إلى جوار زوجته ، وقد استتب الأمن وعاد الهدوء والصفاء .

وفي « مسرحية » برلمان النساء » التي عرضت عام ٣٩٣ ق . م أراد أريستوفانيس أن يسخر من أفلاطون وجهه، بهوريته . وأن يسخر من النظم الديمقراطية القائمة ، وأن يظهر للشعب الأثيني أن ما يقترحه الفلاسفة من النظم السياسية ليس خيراً من النظام الديمقراطي . بل هو شر منه ما في ذلك شك . فقد اتهم النساء الأثينيات بأن يتخذن أزياء الرجال ويشهدن مجلس الشعب . ويبلغن كثرته المطلقة . ويقررن نقل السلطان من الرجال إلى النساء ، وتم لهم ذلك . فقلبن نظام الحكم ، وأقمن الشيوعية كما كان يتصورها أفلاطون . فما هي إلا أن يمضي وقت قصير حتى يفسد الأمر في أثينا فساداً لانظير له . فساداً يتناول السياسة والأخلاق والنظام الاجتماعي والحياة المادية نفسها . ويقلب الأوضاع قلباً يدفع إلى الإغراق في ضحك متصل

وتبدأ حوادث القصة فجراً . وقد وقفت براكساجورا متنكرة في ثياب زوجها بيليبيروس الذي تركته نائماً . وهي تنتظر حليفاتها اللاتي تعاهدن معها على الحضور متنكرات مثلها في ثياب أزواجهن . وما الشعلة التي تحمأها في يدها إلا دعوة هن . ولما طل انتظارها وقفت تناجي شعلتها :

« إنك أيتها الشعلة ، تقفين في حجراتنا . وتشاهدن أسرار حبنا الطاهر ، وتقع عيناك الثابتتان على ألعابنا الجنسية . . . ومع أنك تعرفين كل ذلك إلا أنك لاتفشين أسرارنا » (أبيات ٧ - ١٦) .

وتمثل أعضاء الجوقة النساء وهن يتوافدن في مجموعات صغيرة على مجلس الشعب ، وقد اتخذن أزياء الرجال ووضعن جميعاً لحي مستعارة . متناولات في حديثهن الغنائي أثناء سيرهن صورة المستقبل الزاهر . فإذا انصرفن ظهر بيليبيروس وقد ساورته الشكوك في زوجته براكساجورا التي سرقت ملابسه وخرجت بليل ، ونخبه خربميس القادم من اجتماع مجلس الشعب بالانقلاب الذي وقع في اللولة . وعن اختيار براكساجورا رئيسة للحكومة بأغلبية ساحقة . .

ويعود أفراد الجوقة ومن خلفهن براكساجورا في ملابس زوجها ، وتأمرن النساء بأن يخلعن ملابس الرجال بعد أن نجحت خطتهن ، فهي نفسها ستعود إلى بيتها خلصة لترد إلى زوجها ملابسه قبل أن يدرك ما وقع . ويخلعن ملابس الرجال ، وتعود براكساجورا ، ويصبح الجميع بملابسهن النسائية .

وتشرح براكساجورا لزوجها أساس النظام الجديد الذى يتامخس فى أن كل المتاعب والآلام ستختفى . لأن كل شئء سيصبح من الآن فصاعداً ملكاً مشاعاً للجميع . وتتوالى عدة مناظر مسرحية تهدف إلى توضيح أساس الوضع الجديد . حتى إذا عرضت المسألة الجنسية كان رأى النظام الجديد فيها أن ينصف العجائز ، فيعطيهن أولوية مطلقة فى المتعة الجنسية على الفتيات . فعلى الراغب من الشبان فى لقاء فئاته الصغيرة أن يقدم أولاً بعض التضحيات إشباعاً لشهوات العجائز ، وإرضاء للعدالة والاشتراكية .

وتخرج براكساجورا إلى السوق لكى تشرف على الترتيبات اللازمة لاستلام كل الممتلكات الخاصة ، وإقامة الوليمة العامة . ويسرع السذج البسطاء بتسليم كل ما مامكت أيديهم . بينما يتريث المتشككون . ويدخل شاب صغير يريد أن يلتقى بفئاته الصغيرة الجميلة التى تنتظره فى لفة ، ووفقاً للنظم الاشتراكية الجديدة تتنازعه ثلاث عجائز شمطاوات ، تريده كل واحدة منهن قبل فئاته . وهكذا تسير الأمور على غير ما خططت لها براكساجورا ، فإذا اختفت بعض المشاكل فقد ظهرت مشاكل أخرى جديدة . ولكن تجرى الاستعدادات لإقامة الوليمة العامة .

وآمن أريستوفانيس بأصالة القديم فى الأدب والنقد . فألم بالتراث القديم كله إلاماً تاماً ، واهتم بدراسة الآثار المعاصرة اهتماماً كبيراً ، وتناول مؤلفات زملائه بالنقد والتحليل ، بل جعل من هذه الدراسة المحور الرئيسى لأربع من مسرحياته ، نقد فيها الاتجاهات الحديثة فى الأدب والفلسفة ، ولم يكف عن مهاجمة التجديدات التى أدخلها يوريبيديس على التراجيديات .

وهذه المسرحيات الأربع هى — وفقاً لتاريخ عرضها فى أثينا — « الإخارنيون » أو « أهل أخارناى » (٤٢٥ ق . م) و « السحب » (٤٢٣ ق . م) و « النساء فى أعياد ديميتير » (٤١١ ق . م) و « الضفادع » (٤٠٥ ق . م) وكلها تدل على ثقافته الواسعة واطلاعه المنوع . وأنه قد أحاط بملاحم هو ميروس . وأناشيد الشعر الغنائى ، والأدب المسرحى . ولم يقتصر اهتمامه على الشعر وحده ، بل عنى أيضاً

بالنثر ، فقرأ خطب السوفسطائيين ، واستمع إلى دروسهم قبل أن يهاجمهم في مسرحية « السحب » وينتقد العلوم التي يعلمونها ، وفي مقدمتها « الخطابة » علم الكذب والخداع الذي يقلب الحقائق ، ويجعل الباطل حقاً والحق باطلاً ، وعلم « اللغة » الذي يساعد على التلاعب بالألفاظ .

ومسرحية « الإخارنيون » هي أقدم مسرحية وصلتنا كاملة ، وقد عرضت في أعياد اللينايا عام ٤٢٥ ق . م ونالت الجائزة الأولى ، والإخارنيون هم سكان « أخارناي » Acharnai إحدى مقاطعات أتيكا . تقع على مسافة عشرين فرسخاً إلى الشمال الغربي من أثينا . وقد عانى أهلها أكثر من غيرهم من ويلات الحروب البيلوبونيسية ، إذ اكتسحت جيوش العدو الإمبرطى أراضيهم عدة مرات ، وقد عرفوا بالعناد الشديد ، لذلك أعطى الشاعر لمسرحيته هذا العنوان ليبين أن مهمة بطلها كانت شاقة ، وأن حاجته إلى الخطابة كانت ماسة . ليقنع هؤلاء الناس بالتوقف عن القتال ، رغم إصرارهم على الانتقام من العدو . وكان الهدف الرئيسي من عرض هذه المسرحية هو التنديد بالحرب والدعوة إلى وقفها بعد أن أنهكت قوى أثينا وزعزعت اقتصادها .

وإذا كان الزعماء السياسيون هم الذين يدفعون الناس إلى الحرب ويغروهم بها . جرياً وراء منافع شخصية ومجد زائف وكانت الحاجة ماسة إلى من يقف في وجه هؤلاء الزعماء ويكشف زيفهم للناس ، فقد جعل أريستوفانيس بطل المسرحية مواطناً أثينياً أميناً مخلصاً أطلق عليه اسم ديكيبوليس Dikepolis أى (عدالة المدينة) وأسند إليه القيام بدور الخطيب الذي يقف بين المواطنين ليقنعهم بالكف عن القتال ، والإعراض عن الساسة المهرجين . وإذا كان هذا الدور محتاجاً إلى خطيب مفوه فصيح اللسان قوى الحججة ، وكان ديكيبوليس من عامة الناس ، لا علم له بالخطابة ، فعليه أن يتعلمها من « أبرع الشعراء وأقدرهم على إثارة الناس » وهو يوريبيديس .

عليه إذن أن يذهب إلى بيت هذا الشاعر البارع ، ويطلب إليه المساعدة العاجلة حتى يستطيع أداء مهمته . وعندما يبلغ منزل يوريبيديس ويسأل عنه ، يخبره الخادم بأن سيده موجود وغير موجود . فإذا طلب إليه توضيح هذه الإجابة الغامضة ،

أخبره بأن الشاعر في غيبوبة لأن روحه مشغولة بتنظيم الشعر ، فهو غائب عن البيت بروحه ، موجود بجسمه ، لأنه نائم فوق فراشه ، وقد رفع ساقيه في الهواء ...
فإذا انتهى الخادم من شرحه أبدى ديكيوليس إعجابه ببراعته في الكلام ، وتوسل إليه أن يقدمه إلى سيده ، ويمتنع الشاعر عن مقابلة ضيفه أول الأمر ، ثم يضطر لإزاء إلحاحه إلى السماح له بالدخول ، وعندئذ تهبط به آلة تشبه الآلة التي يستخدمها في مسرحياته حين يريد تدخل إله من الآلهة يهبط على خشبة المسرح بواسطة هذه الآلة ، وهي حيلة أطلق النقاد عليها « إله من الآلة » *deus ex machina* ويوجه ديكيوليس الخطاب إلى يوريبيديس :

« إنك يا يوريبيديس تنظم الشعر ، وقد رفعت ساقيك في الهواء ، فلم لم تضعهما على الأرض ؟ هل فعلت ذلك لأنك تصور أشخاصاً يعرجون ؟
ولماذا ترتدى هذه الخرق التي تثير الشفقة ؟ أذلك لأنك تصف الشحاذين ؟ على أى حال لقد جئت أتوسل إليك أن تعطيني بعض الأطمار التي استعملتها في مآسيك السابقة » .

فيسأله يوريبيديس :

« أى ثوب تريد ؟ ... هل تريد ذلك الذى ارتداه أوينوس البائس المسكين ؟
أم الذى لبسه فوينكس الأعمى ؟ أم الذى استخدمه فيلوكتيتيس السائل ؟ أم بلليروفون الأعرج ؟ »

ويرفض الضيف كل هذه الثياب ويطلب ذلك الذى كان يستعمله تليفوس « الثرثار الذى تشمئز منه النفوس » ويوجيه الشاعر إلى طلبه ، لكنه لا يكتفى بما أعطاه ، ويتوسل إليه من جديد أن يسمح له بقلنسوة وعكاز ، وفنجال حافته مكسورة ، وكرونية من كرونوب أمه . عندئذ تثور ثائرة يوريبيديس ، فيطرده وينهره لأنه أهانه إهانة بالغة

وفي هذا الجزء من المسرحية يعرض أريستوفانيس لجوانب مهمة من النقد ، يعرض لطبيعة الشعر ، وهل هو وحى وإلهام من عند ربات الفنون أم فن وصناعة من عمل الفنان ؟ وإذا كان الخادم قد قرر أن سيده موجود بجسمه

غائب بروحه ، فهذا يعنى أن الشاعر ينطق بما يقول وهو فى غيبوبة ، وأن الشعر الذى يصدر عنه ليس من نظمه وإنما هو من عند ربّات الفنون التى توحى به إلى الشاعر وهو فاقد وعيه . وهو رأى يتفق مع رأى هوميروس وهيزيود وبندار وسافو فى طبيعة الشعر ، ولكنه من جهة أخرى لا ينكر قيمة الجانب الفنى الذى يتناول النظم والصياغة ، فهو فى مسرحية « النساء فى أعياد ديميتير » يثنى على شاعر التراجيديات الكبير أجاتون ويصوره قابلاً فى بيته وقد أحاطت به ربّات الشعر يلهمنه نشيداً جديداً ، وهو يبذل جهداً موفّقاً فى صوغ عباراته والربط بين أبياته . وتشكيل النشيد كما يشكل المثال قطعة الشمع

وجانب آخر يعرض له وهو نقده ليوريبيديس فى تأثيره بالسوفسطائيين . واتّباعه طريقهم فى المحاجة والجدل . وتقليده أسلوبهم الخطائى ، وإكثاره من الخطب فى مسرحياته ، فحين تعرض ديكيبوليس للمحاكمة ، لأن معاهدة السلام التى أبرمها أحد أنصاف الآلهة بينه وبين إسبرطة قد اقتصرت عليه وحده ولم تشمل كل الأخرين وتعرض للمحاكمة ، وسمح له بإلقاء كلمة قبل صدور الحكم عليه ، فإنه استعار من مسرحيات يوريبيديس ما جعل خطبته أكثر تأثيراً وإقناعاً ونجح فعلاً فى تأييد رأى الجوقة التى تمثل الإخارنيين .

وجانب ثالث يعرض له . وهو تكلف يوريبيديس فى الأسلوب واهتمامه بتنميق العبارة وزخرفة اللغة ، وذلك حين أنطق الخادم بلغة منمقة . وأشركه فى موضوع ليس من شأنه وفوق مستواه .

وجانب رابع وهو مغالاة . يوريبيديس فى المطالبة بالمساواة بين الخادم والمخدوم والعبد والسيد . وذلك حين جعل الجميع يستعملون لغة واحدة ويتكلمون بالفصحى . وذلك لأن المساواة الاجتماعية لا تعنى ذلك .

وجانب خامس وهو أن أريستوفانيس رغم مهاجمته ليوريبيديس لم يستطع أن ينكر براعته فى تصوير شخصياته تصويراً دقيقاً واقعياً ، وإحاطتها بكل ما يربطها بالحياة . وفى سبيل ذلك تحرر من بعض قيود التراجيديات ، فلم يعد يهتم بفخامة الثياب كما فعل إيسكيلوس وسوفوكليس قدر اهتمامه بتصوير الواقع ، وفى كلام ديكيبوليس المفصل عن الثياب المهلهلة والخرق البالية التى كان يرتديها أبطال يوريبيديس ما يدل

على ذلك . على أن أريستوفانيس نفسه قد أشاد ببراعة أجاثون في اختيار الأزياء التي تلائم الأدوار المختلفة ، واعترف بمقدرته على تقمص الشخصية التي يصورها ، وهذا ما كان يفعله يوريبيديس .

ولكن أريستوفانيس قد عمد إلى مالا ينبغي أن يعتمد إليه ناقد نزيه ، وهو أنه أشار في هذه المسرحية إلى أن كلينو أم يوريبيديس كانت بائعة للخضر « المتوحشة » أى التي تذب في الأرض دون أن تبذر بذورها ، وذكر ذلك في مسرحية « النساء في أعياد ديميتير » (٤٥٥ — ٤٥٦) عندما قال : إن يوريبيديس يلحق بالنساء أضراراً جسيمة « متوحشة » لأنه نشأ بين الكرونب المتوحش .

* * *

ومسرحية « السحب » من أشهر مسرحيات أريستوفانيس وقدمها بأثينا في أعياد ديونيزوس الكبرى عام ٤٢٣ ق . م . فلم تفز إلا بالجائزة الثالثة والأخيرة ، أى أنها بصريح العبارة فشلت فشلاً ذريعاً . وقد حز ذلك في نفسه فعكف على تنقيحها وصقلها فيما بين عامي ٤١٨ و ٤١٦ ق . م . وهذه النسخة المنقحة هي التي وصلت إلينا . ولكنها لم تعرض مرة أخرى على مسرح أثينا في القرن الخامس ق . م . وقد هاجم فيها السوفسطائيين « الذين هدموا التقاليد القديمة . وأفسدوا الأخلاق القويمة . وهزوا عروش الوطنية . وعلموا الشباب الجدل . وزينوا لهم طرق التفكير السقيم ، وأبعدوهم عن التفكير السليم » .

واندفع أريستوفانيس في ثورته عليهم فلم يفرق بينهم وبين سقراط . مع أن هذا الفيلسوف كما نعرف قضى كل حياته في مهاجمتهم والتنديد بتعاليمهم الهدامة ، فإن أريستوفانيس جعله في هذه المسرحية رائدهم وزعيمهم الأكبر ، وكان هذا دأب غيره من شعراء الكوميديا مثل كراتينوس Kratinos ويوبوليس Eupolis .

ولعل مصدر هذا الخلط والخطأ هو أنهم اعتقدوا أنه كان مثلهم يتقاضى أجراً من تلاميذه ، أو أنهم وجدوا فيه بعض خصائص السوفسطائيين البارزة . فقد كان محباً للجدل . كما كان ثائراً على التقاليد البالية ونظم التربية القديمة لأنها لا تنفق مع تفكيره . ولعل الذي أغراه به أن مظهره الخارجي كان ملائماً للكوميديا ،

فقد كان يمشى دائماً في الطرقات عارى القدمين رث الثياب ، يناقش كل من يصادفه ، أو يقضى الساعات الطويلة ساجداً في تأملاته غارقاً في أفكاره .

وتبدأ المسرحية بظهور ستريبسياديس Strepsiades (المراوغ) وهو أب من الفلاحين البسطاء ، أرهقته النفقات الطائلة ، وكبلته الديون التي جرّها عليه إسراف ابنه فيديبيديس Pheidippides الذي يتشبث بتلابيب الحياة الأريستقراطية وأساليها التي ورثها عن أمه فهو يضيع أغلب وقته ونقود أبيه على هواية ركوب الخيل ، وينام معظم ساعات اليوم . ويترك شعره طويلاً يتدلى على كتفيه ، وقد وجد الأب أن أفضل سبيل للتخلص من ديونه هو أن يرسل ابنه لكي يتعلم لدى سقراط ، زعيم السوفسطائيين ، الدروس العصرية القائمة على إتقان فن الإقناع والخداع السوفسطائي ، ويهدف الأب بذلك إلى تزويد ابنه بما يمكنه من التملص أمام القضاء من تسديد الديون التي تراكمت عليه « اعتقاداً منه بأن سقراط سوف يلقنه المقدرة على الكلام ، والبراعة في تزيين العبارة ، وسوف يجعله كثعبان الماء ، قادراً على الالتواء والتغير ، أو كالثعلب الماكر أو كالكلب النهم .. فإذا أتقن هذه الحيل ، فسوف تضرب شهرته في الآفاق وتبلغ سماء عليين » (٤٥٧ وما بعده) .

ويتخرج الابن من مدرسة سقراط سوفسطائياً متمرساً ويظهر مدى إتقانه للدروس العصرية التي حصلها ، بأن يضرب أباه ضرباً مبرحاً ، ويثبت له بالبرهان أنه محق في ذلك ، ولم يجد الأب مناصاً من أن يحرق مدرسة سقراط . فيشعل فيها النيران إنتقاماً وغيظاً لما أصابه من جراء التعاليم الجديدة .

وفي المسرحية أثار أريستوفانيس عدة أمور هامة تتصل بالنقد الأدبي ، فلكي يبرز مساوئ السوفسطائيين أخذ ينقد كل ما يتصل بالتربية والفكر ، وما يتصل بالخطابة والتراجيديا والكوميديا ، وما يتصل بالحكام والجمهور في المباريات المسرحية ، وكأنه يحمل السوفسطائيين تبعة فساد كل ما يتصل بالعصر .

وهو يقارن بين نظم التربية القديمة والحديثة ، ليؤكد أن بداية القرن الخامس ق . م ، كانت فترة الازدهار التربوي والفكري ، وأن النصف الأول منه كانت تسوده الأخلاق القويمة والمبادئ السليمة التي تجلى بها القدماء الذين كانوا ينظرون إلى الحامل

المخنث. نظرة اشمزاز وازدراء ، ويعتبرونه عدواً لربات الفون ، ولكن نشاط السوفسطائيين أدى بعد ذلك إلى التدهور الخلقى والانحياز الأدبى ، وأصبح الشباب المعاصر يقضى وقته فى اللهو والمجون ، ولا يهتم بالآداب والفنون ، ويكثر من اللغو . ويحب التسكع فى الميادين حيث يتبارى فى إلقاء الخطب الجوفاء المتكلفة التى تهدف إلى إيهام السامع وخداعه ، أو إثارة القاضى واستدراار عطفه لكنى يتحيز فى حكمه مع أن أسلافه كانوا فى عصر هوميروس خطباء بارعين ، استعانوا بالخطابة فى حل مشاكلهم السياسية والحربية .

وهو ينقد شعراء المسرح ، وحجهم للظهور ، وتكلفهم فى المظهر ، ومحاولتهم أن يميزوا أنفسهم ببعض البدع كإطلاق اللحية ، وارتداء الثياب الغريبة ، فهذه مظاهر تؤثر تأثيراً سيئاً على جمهور السامعين وتدفعهم إلى الاستخفاف بالشعر

ثم هو ينقد الوسائل التى كان يلجأ إليها شعراء الكوميديا لإضحاك الجمهور . فيصفها بأنها مصطنعة يمجها الذوق السليم ، فالضرب بالعصى . والنكات البذيئة تخط من قدر الشعراء . بل وقدر المتفرجين ، كما يعيب عليهم تصوير الشخصيات التى ترتدى الأطمار ، وتقوم بأدوار تتنافى مع الأخلاق ، فهذا شحاذا بشع المنظر ، وهذه عجوز مخمورة ترقص رقصات فاضحة ، وتلك فتاة خليعة عابثة ، وغير ذلك مما يؤذى أعين الناظرين ويثير اشمزازهم

وهو يأخذ على شعراء التراجيديا أنهم جميعاً يعالجون نفس الموضوعات ، ويتناولون نفس الأساطير دون تجديد أو ابتكار . كما أن الشاعر منهم لا يجعل الجوقة تتقن التعبير عن أفكارها . لأنه لا يقدمها على النحو الذى تتفق فيه حركاتها وإشاراتها ومظهرها مع ما تنطق به . وهو يرى أن الشاعر يتحتم عليه أن يقدم الجوقة بالطريقة التى يمكنها بها أن تصور أفكاره وتوضحها . فإذا أراد تصوير عاطفة حيوانية وجب عليه أن يقدم الجوقة فى صورة الكنتاوروى Kentauroi (وهى مخلوقات خرافية نصفها الأسفل على شكل حصان والأعلى على شكل إنسان وتسيطر عليها الغرائز الحيوانية) وإذا تحدث عن لص ممن ينهبون أموال الدولة تحتم عليه أن يظهرها على شكل ذئاب ضارية ، وإذا عرض لتخنث الشباب وفساد أخلاقه ، وجب عليه

ان يقدم أفرادها وهم يرتدون ثياب النساء ويقلدون حركاتهن . كما أن عليه دائماً أن يظهرهم بأقنعة واضحة الملامح صادقة التعبير لا تثير الخوف ولا تبعث على السخرية .

وهو ينقد موقف الحكام في المباريات المسرحية ويتمهم بالتحيز . لأنهم يمنحون الجوائز للأخاملين المغمورين من الشعراء ولا يقدمونها للمشهورين المجيدين الذين يستحقونها ، مما يدفعهم إلى الانسحاب من المباراة أو الامتناع عن الاشتراك فيها ، وهم أنفسهم قد حجبوا عنه الجائزة في مسرحية « السحب » وهو يرى أن تشجيع الفائز المستحق أمر ضروري . فإذا لم ينصفه الحكام وجب على المتفرجين أن يظهروا عجايبهم بأشعاره المبتكرة . ليبرهنوا على ذكائهم . وعدم انسياقهم وراء هؤلاء الحكام بل إن عليهم أن يعلنوا رأيهم لأن من بينهم من هو أصدق حكماً وأبرع . وإذا حظى الشاعر بإعجاب الناس وظفر برضاهم وثقتهم . سار قدماً في أداء رسالته ونظم أروع القصائد .

* * *

ومسرحية « النساء في أعياد التيسموفوريا » عرضت عام ٤١١ أو ٤١٠ ق . م ، وأعياد التيسموفوريا مهرجانات دينية تقام تكريماً للإلهة ديميتير راعية المحاصيل الزراعية وخصوبة التربة ، وتُعقد في موسم بذر الحبوب في أكتوبر - نوفمبر ، ولا يحضرها إلا النساء . وكن يقمن أثناءها بشعائر سحرية ، القصد منها تحقيق زيادة الحصب ووفرة محصول القمح .

وفي هذه المسرحية يصف لنا الشاعر ثورة النساء على يوريبيديس وإصرارهن على الانتقام منه ، وتخطيطهن في هذه الاحتفالات للقضاء عليه ، لأنه كان عدواً للمرأة ، لا يكف عن مهاجمتها وكشف نقائصها ، وإظهارها في مسرحياته في صورة غير لائقة . ولا يكاد يوريبيديس يسمع بأن النساء قررن إعدامه حتى يسرع هو وصهره منيسيلوخوس Mnesilochos إلى دار شاعر التراجيديات المخنث أجاثون ، فيجدانه مستلقياً على فراش ناعم وثير ، وقد ارتدى ثوباً خليعاً ، وأحاط نفسه بأدوات الزينة التي تتجمل بها الغانيات . . . فيذهلهما منظره ويكاد منيسيلوخوس لا يصدق عينيه ، فيعبر عن دهشته قائلاً :

- خبرني من أنت ؟ رجل أم امرأة ؟

فرد عليه أجاثون :

- أيها الشيخ الهرم ، إني أسمع ما تقول ، ولكنني لا أعبرك اهتماماً ، فأنا ألبس الثياب التي تلائم تفكيري . فالشاعر - يا صاحبي - يجب أن يوفق بين تصرفاته وبين أفكاره ، فإذا أراد أن يصور امرأة يتحتم عليه أن يتقمص شخصيتها ، ويتطبع بطباعها . وحين يتغنى بالرجال يجب أن يظهر بمظهرهم ، ولكن لا يليق به أبداً أن يكون فظاً غليظ القلب ، فأنا كريون وألسي وأبوكوس Idukos ، الذين نظموا أعذب الأشعار وأحلاها ، كانوا يتحلون بأرق الصفات ، ويرتدون أفخر الثياب ، وإن فرينيكوس كان جميلاً . يلبس أجمل الملابس ، لذا جادت قريحته بأروع المسرحيات . فطبيعة العمل الأدبي من طبيعة صاحبه . (أبيات ١٥٢ - ١٦٧) .

فيسأله منيسيلوخوس :

- أعتقد إذن أن فياوكليس Philokles نظم أشعاراً جافة لأنه كان جاف الطبع ؟ وأن مسرحيات كسينوكليس Xenokles كانت رديئة لأنه كان خبيثاً ؟ وأن قصائد ثيوجنيس Theognis كانت باردة لاحتيا ولا روح فيها . لأنه كان جامداً بارد الإحساس ؟

فرد عليه أجاثون :

- هذا صحيح ، ولذلك تشبهت بالنساء واتخذت مظهرهن . (أبيات ١٦٨ -

١٧١) .

وبعد ذلك يتحدث يوريبيديس إلى زميله الشاعر عن الغرض من زيارته ، فيتوسل إليه أن يذهب ليدافع عنه لدى هؤلاء النسوة ، لأنه جميل كالغادة الحسناء ، له صوتها الرقيق ، وجبينها الوضاء ، وقوامها المياس ، وحركاتها الرشيقة ، ولذلك فسوف لاثير مظهره أدنى شك في نفوس الحاضرات ، وسوف يتمكن من إقناعهن ببراءة المتهم . ولكن أجاثون يرفض هذا الطلب ، وهنا يتقدم الشاعر الكوميدي منيسيلوخوس بعرض للقيام بهذه المهمة ، فيقدم إليه أجاثون بعض ثياب النساء التي يرتديها ، وعدداً من أدوات الزينة التي يتجمل بها ، فيأخذ منه ثوباً رقيقاً ، وقمصاً من الحرير ، وحذاء (م ٧ - النقد اليوناني)

أنيقاً ، وجدائل جذابة ، ويلبسها لإخفاء شخصيته ، ثم يتوجه إلى المهرجانات ويندمس بالفعل فيها ، وعندما تلقى بعض النساء خطباً تندد فيها بيوريبيديس وتطالب برأسه ، ينبرى منيسيلوخوس للدفاع عنه ، ولكنه لا يفلح إلا في زيادة السخط عليه . ويشير الأشمزاز والنفور بين المحتفلات . . . ويزيد الطين بلة أن الأنباء تتسرب إلى أسماع النساء عن دخول أحد الرجال خلصة إلى أعيادهن الخاصة هذه . فيدور البحث عن الرجل المتخفي ، وهكذا يُكتشف أمر منيسيلوخوس ويوضع تحت حراسة مشددة ، ويصل يوريبيديس في محاولة لإنقاذ صهره ، وبعد بغض المناظر الساخرة والمفاجآت المضحكة تنتهى المسرحية بعقد اتفاق بين يوريبيديس والنساء . إذ يعد بألا يتعرض لهن بالنقد والسخرية في مسرحياته مرة ثانية في مقابل إطلاق سراح صهره منيسيلوخوس . ويقبض هذا الشرط .

ونرى في هذه المسرحية أن أريستوفانيس عاد ثانية إلى الحديث عن ملابس الممثل وضرورة ملاءمتها للدور الذى يقوم به . وهو قد بعث بيوريبيديس ومنيسيلوخوس إلى الشاعر التراجيدى أجاثون الذى كان يتقمص الدور الذى يريد تصويره ، ولا ينجل من ارتداء ملابس النساء والتزين بزینتهن . وتقليد حركاتهن ، ليتقن دور الشخصية التى يصورها .

ومع أنه أثنى عليه . وأشاد ببراعته في تصوير شخصياته واعتبره من شعراء أثينا الممتازين . إلا أنه استذكر خلاعته ، واستهجن مظهره . ولم يرض عن تصرفاته حتى ولو كانت سبباً في تفوقه ونجاحه ، وأعلن في صراحة أن براعة الشاعر يجب أن لا تعتمد على مثل هذه التصرفات . وإنما تعتمد على مهارة فنية . ومقدرة على التعبير . وتركيز في العبارة . (أبيات ١٧٧ - ١٧٨) .

وعاد أريستوفانيس أيضاً إلى هجومه على السوفسطائيين . فعزا إليهم كل العيوب التى أخذها على أجاثون . فقد تأثر بهم في عدم احترامهم أى قانون خلقى . وفى اعتقادهم أن الغاية تبرر الوسيلة ، ولكى يدلل على أنهم لا يقيمون وزناً للقيم الخلقية جعل منيسيلوخوس يتشكك في إخلاص يوريبيديس له . وأنه قد يتخلى عنه ساعة الخطر إذا اكتشف النساء حيلته ، فلم يثق في وعوده إلا بعد أن أقسم له « بالآلهة

أجمعين، قسماً صادقاً ، يصدر عن القلب والعقل لا عن اللسان » (٢٧٥) . ويعلن أريستوفانيس ما ينبغي أن يتحلى به المرء :

« يجدر بالمرء أن يكون على خلق عظيم ، وأن يفكر في عمل الخير ليلاً ونهاراً . وأن يعيش عيشة فاضلة شريفة . (٦٧٧ — ٦٧٨) .

وقد سخر أريستوفانيس أيضاً من يوريبيديس وأجاثون في تقليدهما للسوفسطائيين في أسلوبهم الخطابي ولغتهم المنمقة ، ويبيّن ما ينبغي أن يكون عليه الخطيب بالمعنى الصحيح . « الخطيب الذي لا يبحث إلا عن الحقيقة ، ولا يترك برهاناً إلا قدمه ، ولا يندفع في أحكامه ، ولا يتلاعب بالفاظه فيؤثر على السامعين ، إنما يعتمد على الوضوح في التعبير ، ورصانة الأسلوب ، وقوة العبارة ، وسرعة البديهة ، وبراعة الحجّة ، وقوة الإقناع . (٤٣٦ — ٤٣٩) .

* * *

ومسرحية « الضفادع » عرضت عام ٤٠٥ ق . م ، وفازت بالجائزة الأولى . وحين قدمها أريستوفانيس على المسرح الأثيني لاقت نجاحاً كبيراً ، ولا أدلّ على إعجاب اليونان بها من أنهم طالبوا بعرضها مرة ثانية ، وهذا تقدير لم تنله إلا الإلياذة ، وإلى ما تضمنته المسرحية من فكاهات مضحكة ، وطرائف شيقة ، وإلى ما عالجت من مشاكل وطنية وموضوعات سياسية ، فإنها تضمنت بالتفصيل دراسة مفصلة للتراجيديات اليونانية وتحليلاً دقيقاً لمسرحيات إيسكيلوس ويوريبيديس ، وشرحاً واضحاً لرأى كل منهما في وظيفة الشعر وطبيعته .

وقد عرض أريستوفانيس هذه الكوميديا بعد أن كان زعماء التراجيديات الثلاثة قد انتقلوا إلى عالم الموتى ، ونحلت أثينا من شعرائها الكبار ، وأصبحت تعج — كما قال الإله ديونيزوس — بمئات من المتشاعرين الذين حطوا من قيمة الفن : « فلم يوجد بينهم شاعر أصيل بارع ، ينظم شعراً سامياً ، بل كانوا جميعاً ييؤون بالفشل ، وتختفى أسماءهم من عالم الأدب بعد عرض أول مسرحية يقدمونها » . (الأبيات ٩٢ — ٩٧) .

لذلك رأى هذا الإله أنه لابد من التوجه إلى الدار الآخرة (هاديس Hades) لإرجاع يوريبيديس إلى عالم الأحياء . لأن أثينا كانت في حاجة إلى شاعر متكرر مثله :

وأثناء عبوره نهر العالم الآخر (ستيكس Styx) كانت جوقة من الضفادع تصحب أصوات المجاديف في الماء بأغنية من أعذب الأغاني . وما إن وصل هناك حتى سمع بأن خلافاً شديداً قد احتدم . قبل مجيئه بلحظات ، بين إيسكيلوس الذي تربع على عرش التراجيديا وبين يوريبيديس الذي يريد أن يغتصب منه العرش ، ويحتل مكانه . ويقترب ديونيزوس من الشاعرين اللذين يتهيآن لمباراة أدبية ساخنة على عرش التراجيديا ، وهي مباراة ذات طابع هزلي ولكن يتراعى فيها مضمون جدى يشف عن آراء جمالية وفنية تمثل ما كان رائجاً منذ عهد بريكليرس . عصر أثينا الذهبى . ويطلب بلوتون إله العالم السفلى من ديونيزوس إله الأحمر وراعى المسرح أن يحكم بين الشاعرين ، فيقبل التحكيم . ثم تبدأ المباراة . فينقد كل منهما الآخر نقداً ساخراً ومريراً ، في حوار أشبه بدراسة نقدية لأعمال الشاعرين . وفي هذا القالب التمثيلي الرائع يتناول كل منهما الآخر في لغته وأسلوبه وفلسفته الخلقية . وفي مقدمة مسرحياته . وفي تركيبها ووظيفتها وفي أوزانه وأشعاره الغنائية . محاولاً بكافة الحجج والبراهين أن يثبت أحقيته في التربع على عرش التراجيديا في العالم الآخر . واتفقاً مع الحكم على إحضار ميزان ليزن آياتهما وألفاظهما . ويقرر بعد بحث دقيق أيهما أبرع في نظم الشعر التمثيلي ، وأيهما أجدر بأن يبعث من جديد ليعيد التراجيديا إلى مجدها القديم .

وتتوقع الجوقة أن يتحفز كل من الشاعرين بالآخر . فتقول معلقة ومفصحة عن رأيها في كل منهما .

« لاشك أن إيسكيلوس ذا الصوت الرنان . سيفض كل الغضب عندما يرى غريمه سليط اللسان . يقف إلى جانبه . ويكشر عن أنيابه ويستعد للنزال . عندئذ ثور ثورته . ويتطير الشرر من مقلتيه ، ثم يدور بينهما حوار في لغة منمقة . وعبارات سيالة متدفقة ، فهذا الذى يهتم بالتفاصيل الدقيقة يدافع عن نفسه أمام المبدع المبتكر ، وحينئذ يقف شعر رأسه والشعر الذى يكسو رقبته ، ويعبس وجهه ويحتقن ، ثم يخرج العملاق من فيه ألفاظاً كالحجر . يرد عليها بلغة لاذعة منمقة . تثير الحقد ، وتفصل الأبيات تفصيلاً . وتحلل الكلمات تحليلاً . وتشوه جمال الشعر وتقضى عليه قضاءً . »

وبعد ظهور إيسكيلوس ويوريبيديس وديونيزوس على المسرح يدور بينهم حوار ،
نستطيع أن نختار منه ما يعطينا فكرة واضحة عن الجوانب الفنية التي تناولها كل منهم في
صاحبه :

يوريبيديس (وهو يتحدث عن إيسكيلوس) : إنى أعرفه حق المعرفة ، لقد
اختبرته منذ وقت بعيد . فوجدته قاسياً متغطرساً ، لا يهتم إلا بنحت كلمات رثانة
جوفاء .

إيسكيلوس (في رده عليه) : أنت يا من أدخلت الأناشيد الكريمية في مسرحياتك ،
ويامن أبحت الحرام في تراجيدياتك .
(وهذه إشارة إلى أن يوريبيديس أباح زواج الأخ من أخته في مسرحية إيولا
Eole وهي عادة كان يحرمها دين اليونان وتقاليدهم) .

يوريبيديس : لا تراوغ . فأنا مستعد لأسئلتك عن الحوار والمقطوعات الغنائية ،
عصب التراجيديا . إى بحق زوس . إنى مستعد للإجابة عن كل ما تسأل .
ديونيزوس : وأنت يا إيسكيلوس ، ماذا أنت فاعل ؟ أفصح .
إيسكيلوس : كنت أود ألا أرد عليه ، لأننا لسنا على قدم المساواة .
ديونيزوس : لماذا ؟

إيسكيلوس : لأن شعري لم يميت بموتى (ولذا لم يأت معى إلى عالم الموتى) ،
أما شعره فقد مات بموته (وجاء معه هنا) لذلك فإنه يستطيع أن ينشد بعض أشعاره .
ولكنى سأناقشه مادامت هذه رغبتك ،

ويطلب ديونيزوس منهما أن يرددا بعض الأدعية قبل أن ينشدا أشعارهما .
إيسكيلوس : أيا ديميتير ، يامن أذكيت فؤادى ، أعيننى لأظل خليقاً بأسرارك .
ويعترف يوريبيديس بأنه يصلى لآلهة غير آلهة اليونان ، وأنه يتخذ من الأثير
إلهاً له ، فهو يتوسل إليه :

— أيتها الأثير الذى يغذينى ، وينطق لسانى ، أيتها العقل ، وأيتها الخياشيم الحساسة ،
ساعدينى حتى أفند الحجاج التى تقدم بها غريمى ،
ثم يأخذ فى نقد غريمه :

- سرف لاأتكلم عن نفسى ولاعن مقدرتى فى الشعر إلا فى النهاية ، ولكنى سأبدأ الآن بإقناع ذلك الرجل الدجال ، وأشرح الحيل التى كان يستخدمها ليخدع المتفرجين السذج الذين تأثروا بفن فرينيكوس ، الذى كان يبدأ أولاً بإظهار شخصية مثل نيوبا ، ويجعلها تجلس بمفردها ، ولا تكشف عن وجهها كأنها دمية . لا تلفظ ببنت شفة . . . وكان أعضاء الجوقة ينشدون النشيد تلو النشيد بينما كانت شخصياته تلزم الصمت . . . وبعد هذه السخافات عندما يصل إلى منتصف التراجيديا كان ينطق بعدد من الكلمات الضخمة التى تشبه الثيران ، كلمات غريبة لا يعرفها المتفرجون ، أما الألفاظ الواضحة فكان لا يستعمل منها شيئاً .

إيسكيلوس : وأنت يا عدو الآلهة ، ماذا كنت تفعل فى مسرحياتك ؟

يوريبديدس : ما إن تسلمت منك التراجيديا بعد أن حشوتها بالعبارات الرنانة والألفاظ الضخمة ، حتى جعلتها أخف وطأة ، وخلصتها من الكلمات الثقيلة . ثم تجنبنا الثثرة والمهاترة ، وتجنبنا الغموض والإبهام ، وجعلنا أول شخصية تشرح ، بمجرد ظهورها ، فكرة المسرحية الأصلية ، واستعملنا الجمل البسيطة ، وقللت الحركة ، ومزجت بها المناجاة ، ولم أسمح لأحد أن يقف خاملاً بلا حراك . بل كان الجميع يشتركون فى الحوار ، السيد والسيدة . والصبية والعجوز إذا دعت الضرورة . والعبد أيضاً .

إيسكيلوس : أولاً تستحق الموت على هذه الجرأة البالغة ؟

يوريبديدس : لا ، بحق أبوللون ، إنى لم أفعل إلا ما هو ديموقراطى . . . ثم علّمت هؤلاء (مشيراً إلى المتفرجين) كيف يتكلمون . . . وعلمتهم كيف يطبقون القواعد الدقيقة ، وقيسون الشعر ، وكيف يفكرون ، ويبصرون ، ويفهمون ، وكيف يتفنون ويتشككون ، وكيف يقبلون كل شئ على مختلف الوجوه . . . وقدمت على المسرح مناظر من الحياة المنزلية التى نألفها ونعيشها ، وبذلك مكنت المتفرجين من دراسة مسرحياتى ، وانتقادها ، فأصبحوا قادرين على تتبعها وتحليلها ، لأننى لم أكتب لهم بأسلوب مزخرف مصقول ، ولم ألغ تفكيرهم (إشارة إلى أن إيسكيلوس كان يصور الشخصيات الخيالية) لا ، ولم أحطم أعصابهم ، ولم أستخف بمشاعرهم ،

ولم أبعث فيهم الدهشة بأن أعرض عليهم أناساً يمتطون جياداً مطهمة تزينا جلاجل رنانة . . . تلك هي الأفكار التي رددتها كثيراً على مسامع المتفرجين (يشير إليهم) وطبعها في نفوسهم ، بأن أدخلت في مسرحياتي المنطق والبحث والتحليل ، فأصبحوا يفكرون في كل شيء ويفحصونه ، ويهتمون بإدارة المنزل اهتماماً أزيد ، ويدرسون بعناية فائقة كيف يحدث هذا ؟ وأين يوجد ذاك ؟ ومن أخذ تلك الأشياء ؟

إيسكيلوس : لقد أغضبتني هذه المقابلة أشد الغضب ، فالرد على هذا الرجل يتعب أمعائى ، ولكن أجبنى (مخاطباً يوريبيديس) - حتى لا تظن أنني عاجز - ماذا يجب توفره في الشاعر ليحوز إعجابنا ؟

يوريبيديس : براعته وتوجيهاته ، لأننا نخلق مواطنين أصلح .
إيسكيلوس : قل لى ، أية عقوبة تستحق إذن ؟ إنك لم تفعل من ذلك شيئاً ، بل أفسدت الأشراف والأخبار .
ديونيزوس : الإعدام ، فلا تسأله عن ذلك .

إيسكيلوس : أنظر إذن أى نوع من الأشخاص أستمد مسرحياتى : رجالا شجعان ، وشباباً أقوياء البنيان ، ليسوا من المواطنين الجبناء ، ولا من المتسكعين فى الميادين . ولا من مهرجى اليوم ، ولا من الأشرار . بل ممن يعيشون بين الحراب والرماح والدروع ، والقبعات والخوذات التي يزينا الريش الأبيض .

يوريبيديس : وما الدور الذى قمت به لتجعل منهم مواطنين نبلاء ؟
ديونيزوس : وأنت يا إيسكيلوس . ماذا فعلت لتعلمهم هذه الشجاعة النادرة ؟
إيسكيلوس : نظمت مأساة يملؤها آريس (إله الحرب) .

ديونيزوس : ما هي ؟
إيسكيلوس : « سبعة ضد طيبة » فكل من رآها كان يتوق بشدة إلى خوض المعركة .

ديونيزوس : شراً فعلت ، لأنك جعلت الطُيَّيين أكثر شجاعة فى الحرب ، فعقابك الضرب (ويهم بضربه) .

إيسكيلوس : لا يجوز لك أن تفعل هذا ، فليست هذه عادتك ، ثم قدّمت

مسرحية «الفرس» التي علّمتُ الناس فيها التشوق دائماً لقهر العدو. وبذلك قمت بأروع الأعمال . . . تلك هي الموضوعات التي يجب أن نتناولها ، فانظر معي كم من فائدة جنيناها منذ القدم من أفاضل الشعراء ، فقد علّمنا أورفيوس الأسرار ، ونهانا عن القتل ، وعلّمنا موسايوس النبوءات ومعالجة الأمراض والشفاء منها ، وعلّمنا هيزيود فلاحه الأرض وأعمال الزراعة ، وعرفنا مواسم الفاكهة . أما هوميروس الشاعر الرباني الذي استحق التمجيد والخلود ، فقد علّمنا أموراً نافعة ، تنظيم المعارك ، والشجاعة في الحروب ، ومعدات المحاربين . . . لقد أفاد منها كثير من الشجعان ، منهم البطل لماخوس الذي تأثرتُ بفضائله العديدة تأثراً بالغاً عندما صورت باتروكل وتيوكروس لأحث كل مواطن على أن يقارن نفسه بهما عندما يسمع نكير الحرب . ولكن بحق زوس لم أصور زانيات مثل فيدر phidre (بطلة مسرحية «هيوليت» التي وقعت في غرام ابن زوجها الذي سميت المسرحية باسمه) أو سثينيوييا Stheneboia (زوجة ملك أرجوس . أحبت بليروفون صديق زوجها ، فلما لم يبادلها حباً بحب اتهمته بأنه حاول الاعتداء عليها . ولما انكشف أمرها تجرعت السم وماتت) ولا يستطيع أحد مطلقاً أن يدعى أنني عرضت في مسرحياتي امرأة عاشقة .

يوريبديدس : لا ، بحق زوس . فلم يكن فيك شيء قط من أفروديت . . . وهل قصة فيدر التي كتبها حقيقية أم خيالية ؟

إيسكيلوس : إنها حقيقية بحق زوس . ولكن يجب على الشاعر أن يخفي الإثم . لا يذيعه ولا يلقنه ، فعلم المدرسة هو مربّي الأطفال ، والشاعر هو مربّي الشباب . لذا يتحتم علينا أن نذكر الفضيلة على الدوام .

يوريبديدس : وعندما تنطق بكلمات كجبل لوكايتوس وجبل بارناسوس ، أتقصد بذلك أنك تعلم الفضائل ؟ إنما كان ينبغي عليك أن تستخدم لغة البشر .

إيسكيلوس : ولكن يتحتم علينا . أيها الشيطان الرجيم ، أن نبتكر عبارات سامية ، تناسب الأفكار والحكم الرائعة ، ومن الطبيعي أن يستخدم أنصاف الآلهة عبارات أكثر سموً ، ويرتدون ثياباً أكثر فخامة من ثيابنا ، فأنت ترى أنني علّمت الفضائل ، أما أنت فقد قضيت عليها تماماً .

يوربيديس : لماذا ؟

إيسكيلوس : أولاً : بأن ألبست الملوك ثياباً مضحكة حتى يظهروا أمام الناس في صورة تثير الشفقة . . . ثم إنك علمت شبابنا اللغو والثروة التي صرفتهم عن الساحات الرياضية والمدارس ، وأقنعتهم بضرورة الرد على رؤسائهم ومناقشتهم ، بينما كانوا ، في زمانى ، لا يعرفون إلا المطالبة بأقواتهم والانصراف إلى عملهم .

ديونيزوس : هذا صحيح بحق أبوللون .

إيسكيلوس : أليس هو مصدر الشرور كلها ؟ أو لم يعرض على المسرح نساء فاسدات ؟ (إشارة إلى مربية فيلدر) ونساء يلدن في المعابد ؟ (إشارة إلى الكاهنة أوجا التي أنجبت من الإله هيراكليس ابنها تليفا Tlephe الذى وضعته في معبد الإلهة أثينا) . وبنات يتزوجن من إخوتهن (كما حدث في مسرحية إيولا حيث تزوجت كاناكا Kanaka من شقيقها مكاريوس Makareos) ويقررن أن الحياة ليست هى الحياة . وترتب على ذلك أن غصت مدينتنا بالمهرجين والمضحكين الذين يخدعون الشعب دائماً . ولم يعد بها اليوم من يستطيع أن يحمل شعلة السباق بعد أن أهملنا الرياضة البدنية وتمريناتها .

وتحث الجوقة الشاعرين على أن يتكلما وينتقدا ، وتقول لهما :

— وإذا كنما تخافان من أن المتفرجين لا يستطيعون تتبع حواركما وفهم تفاصيله الدقيقة لأنهم غير مثقفين ، فلا تخشيا شيئاً من هذا القبيل ، فقد بدعوا يهتمون بالثقافة ، وكل منهم يقتنى كتاباً يتعلم منه الموضوعات المبتكرة ، فهم بطبيعتهم ممتازون . فأصبحوا اليوم أكثر تفوقاً وامتياراً . فلا تخشيا شيئاً من جهتهم ، وتناولوا كافة الموضوعات لأنهم علماء متفقهون .

ثم يتناول كل منهما المقدمة في مسرحيات الآخر فينقدها نقداً مفصلاً . وبعد نقد المقدمة ينتقل لنقد أشعاره الغنائية . وهنا يتدخل ديونيزوس .

ديونيزوس : كفا عن الإنشاد . .

إيسكيلوس : كفانا نقاشاً ، لأننى أريد وضعه فى الميزان ، فهذا وحده يستطيع أن يكشف عن حقيقة أشعارنا ، ويفحص عباراتنا فحصاً دقيقاً . .

ديونيزوس : اقتربا إذن مني ، إذا كان لابد أن نزن الشعر كما يوزن الجبن
(ويأتي بميزان ضخيم) هيا قفا بالقرب من الكفتين . عليكما أن تمسكا بالكفتين ،
وتقولاً ما تريدان ، ولا تتركا الميزان قبل أن أناديكما بصوت مرتفع .

إيسكيلوس ويوريبيديس : سنمسك بهما .
ديونيزوس : والآن أنشدا أشعاركما من فوق الميزان .

يوريبيديس : ليت السفينة أرجو لم تندفع بسرعة فائقة . (أول بيت من
مسرحية ميدييه) .

إيسكيلوس : أيا نهر سبرخيوس Sperchios ويامراعي البقر . (من
مسرحية فيلوكتيتيس لإيسكيلوس) .

ديونيزوس : يصبح عالياً .
إيسكيلوس ويوريبيديس : يتركان الميزان .
ديونيزوس : إن كفة إيسكيلوس أرجح .
يوريبيديس : لماذا ؟

ديونيزوس : لأنه وضع في كفته نهراً . فبلل بيته بالماء كما يبلل تجار الصوف
غزلهم . أما أنت فقد وضعت بيتاً خفيفاً ذا أجنحة . (إشارة إلى الاندفاع بسرعة
فائقة) .

يوريبيديس : فلينشدنا بيتاً آخر حتى أرد عليه .
ديونيزوس : فلنبداً إذن من جديد .
الشاعران : حسناً .
ديونيزوس : (إلى يوريبيديس) أنشد .

يوريبيديس : إن الإقناع ليس له معبد آخر إلا الألفاظ .
(شئرة رقم ١٧٠ من مسرحية أنتيجونا ليوريبيديس) .

إيسكيلوس : إن الموت هو الإله الوحيد الذي لا يحب الهدايا .
(شئرة رقم ١٥٦ من مسرحية نيوبا لإيسكيلوس) .
ديونيزوس : أتركا الميزان .

الشاعران : حسناً .
ديونيزوس : إن كفة إيسكيلوس هي الراجحة أيضاً ، لأنه وضع فيها الموت
أثقل الشرور كلها .

يوريبديدس : وأنا وضعت الإقناع ، فبنتى ممتاز .
ديونيزوس : لكن الإقناع خفيف ولا معنى له ، فأبحث عن بيت آخر من
النوع الثقيل ، بيت قوى عظيم يميل كفتك .

يوريبديدس : وأين لي بيت من ذلك النوع ؟ أين ؟
وبعد حوار قصير يرفع الميزان ، ويظهر بلوتون إله العالم الآخر .
ديونيزوس : إنى لا أستطيع الحكم بين الشاعرين ، لأنى صديق لهما ، وأريد
الاحتفاظ بصداقتهما ، فأحدهما بارع مبدع ، والآخر سار ممتع .

بلوتون : ألن تفعل إذن شيئاً مما جئت من أجله ؟
ديونيزوس : وماذا يحدث إذا حكمت بينهما ؟
بلوتون : ستأخذ معك من تحكم له بالتفوق حتى لاتذهب زيارتك عبثاً .
ديونيزوس : ... سأخذ معى ذلك الذى يقدم للمدينة نصيحة سديدة
خالصة . فما رأى كل منكما فى الكيباديس Alkibiades ؟ فقد أصيبت مدينتنا
بعقم .

يوريبديدس : وما شعور المدينة نحوه ؟
ديونيزوس : أى شعور ؟ إنها تحبه وتكرهه ، وتريد الاحتفاظ به . ولكن
قولاً ما تعتقدان فيه ؟

يوريبديدس : إنى أكره المواطن الذى يتكأ فى خدمة وطنه ، ويسارع فى
إلحاق الضرر الجسم به . الذى يسعى إلى تحقيق مآربه الشخصية ، ولا يؤدى واجباته
الوطنية .

ديونيزوس : حسناً ، بحق بوزيثدون حسناً ، وما شعورك أنت ؟
إيسكيلوس : لا ينبغي أبداً أن نربي أشبالاً فى المدينة . أما إذا ربينا واحداً وكثير
بيننا ، فيجب علينا أن نرضى عن تصرفاته .

ديونيزوس : زوس أنها المنقذ . إني في موقف حرج ، فأحدهما كان عميقاً ،
والآخر كان واضحاً . ولكن بقي سؤال أخير ، ليخبرني كل منكما كيف يستطيع
إنقاذ المدينة ؟

يوريبديس : إننا نرتاب اليوم فيما هو أكيد ، ولا نرتاب فيما يجب أن يشك
فيه .

ديونيزوس : كيف ؟ إني لأفهم ما تقول . كن أكثر وضوحاً ، وتكلم
في غير حذقة أو تقعر .

يوريبديس : إذا ارتبنا في المواطنين الذين نثق فيهم اليوم ، واعتمدنا على
الذين لا نعتد عليهم الآن ، فسوف ننجو من الخطر إذا لجأنا إلى وسائل غير تلك
التي اتبعناها .

ديونيزوس (إلى إيسكيلوس) وأنت ماذا تقول ؟
إيسكيلوس : أخبرني أولاً من هم هؤلاء الذين تعتمد عليهم اليوم المدينة ،
هل هم أفاضل الناس ؟

ديونيزوس : وكيف يكون ذلك ؟ إنها تكرههم كرهاً شديداً ، ولا تعجب
إلا بالأوغاد .

إيسكيلوس : إنها لا تعجب بهم بكل تأكيد . ولكنها تعتمد عليهم كارهة ،
إذن كيف ننقذ مدينة هذا وضعها ، لا يعصدها الأغنياء . ولا يؤيدها القادرون ؟
ديونيزوس : عليك أن تجد حلاً إذا أردت الصعود معي .
إيسكيلوس : سوف أوضح لك هذا في عالم الأحياء ، أما هنا فلا أريد الكلام .
ديونيزوس : لا ، لا ، إبعث إليهم من هنا بنصائحك السديدة .
بلوتون : أحكم بينهما .

ديونيزوس : إليك الحكم الذي سأصدره ، سأختار ذلك الذي تميل إليه نفسي
قد حكمت بتفوق إيسكيلوس .
وبعد دخولهم قصر بلوتون ، تعلق الجوقة على ما حدث .

الجوقة : لقد علمتنا التجارب أن السعيد في حياته هو ذلك الذكي الأملئ .

فهذا الذى برهن على رجاحة عقله سوف يرجع إلى داره لينفع بنى وطنه ، وينفع أهله وخلانه ، وذلك بفضل ذكائه ، فمن الأفضل إذن ألا يجلس المرء إلى جانب سقراط يلغو ويهتف معرضاً عن الشعر ، مغفلاً أهم عناصر الفن المسرحى : فالأحمق من يضيع وقته فى أحاديث جوفاء ، ومناقشات تافهة مع سقراط . وهذا مصير الأغبياء .

ويظهر إيسكيلوس وديونيزوس وبلوتون .

بلوتون : سلام عليك يا إيسكيلوس . إذهب وأنقذ مدينتنا بنصائحك السديدة ، وعلم الأغبياء فما أكثرهم .

إيسكيلوس : سأفعل ذلك . أما أنت فأعط مقعدى لسوفوكليس . ليحتفظ لى به ، فربما أعود مرة أخرى إلى هذا المكان . فإنه يعتبر فى رأى الثانى لبراعته . ولاتدع هذا الدجال المشعوذ المهرج يجلس على العرش مطلقاً .

فالجزء الأكبر من هذه المسرحية نقد أدبى مفصل لفن التراجيديات ، ومقارنة بارعة بين يوريبيديس وإيسكيلوس فى كل ما يتصل بفهما . فيوريبيديس يعيب على زميله الطريقة التى كان يستعمل بها مسرحياته ، وذلك بأن يظهر شخصية تجلس صامتة لاتنطق بينت شفة وقد أخفت وجهها . وذلك رغبة منه فى خلق جو رهيب غامض . ثم ينتقد لغته التى يحشوها بألفاظ ضخمة كالثيران ، وكلمات غريبة لايعرفها المتفرجون . وتناول يوريبيديس التراجيديات بعده فتجنب الغموض والإيهام ، وجعل أول شخصية تظهر على المسرح . تشرح بمجرد ظهورها الفكرة الجوهرية للمسرحية . ثم تخلص من الألفاظ الضخمة الرنانة ، ولم يسمح لاسمى أن يقف جامداً صامتاً ، بل أشرك الجميع فى الحوار ، السيد والسيدة . الصبية والعجوز ، والعبد أيضاً (٩٤٨ - ٩٥٠) كما علم الأثينيين كيف يقيسون الشعر . وكيف يخضعونه لقواعد دقيقة ، وكيف يقلبون كل شىء على كافة الوجوه (٩٧١ - ٩٧٩) فحجب إليهم البحث والتحليل .

ويرد إيسكيلوس قائلاً :

« يتحتم على شاعر التراجيديات أن يبتكر عبارات سامية . تتناسب الأفكار النبيلة والحكم الرائعة التى تتضمنها » .

ثم يفتخر .:

« بأنه ملاً التراجيديا بالحرب والجثود البواسل والشباب الأقوياء الذين يعيشون بين الحراب والرماح والقبعات والخوذات ، لأنه كان يعتقد أن وظيفة الشاعر هي معالجة الموضوعات الهامة النافعة » ويدلل على ذلك بأن أشهر منشدي اليونان وشعراهم هم « الذين علموهم أسرار الدين والنبوءات والطب وفلاحة الأرض وأعمال الزراعة وتنظيم المعارك والشجاعة في الحروب » . (١٠٣٥ - ١٠٣٠) .

فهو إذن يرى أن رسالة الشاعر في المجتمع هي تلقين الشباب مبادئ الفضيلة وتعليمهم الأمور النافعة .

ومع أن كلا من إيسكيلوس ويوريبيديس قد وضع مذهبه في طبيعة الشعر ورسالته ، وكيفية معالجة التراجيديا في أسلوبها ومواقفها وشخصياتها ، وكان هذا خليقاً أن يعتمد عليه ديونيزوس في حكمه على الشعارين ، واختياره الشاعر الذي يفضلهم . ولكنه وقف بعد الحوار كله متردداً ، وأكد أنه لا يستطيع الحكم بينهما . لأنه يريد الاحتفاظ بصداقتهما ، فأحدهما بارع مبدع والآخر سار ممتع (١٤١١ - ١٤١٣) . وحتى بعد لجوئه إلى وسيلة أخرى للموازنة بينهما ، وهي سؤال كل منهما عن رأيه في سياسة القائد الكيبياديس ، ثم طلبه إلى كل منهما أن يوجه النصيح السديد إلى أثينا في محنتها الشديدة ، فإنه لم يرض عن إجابة الشعارين ، ولكنه مع ذلك اختار إيسكيلوس ليرجعه إلى أثينا مما أثار عليه يوريبيديس ، وجعله يحتج على حكمه قائلاً :

« يا للعار ! . أتستطيع أن تنظر إلى بعد أن ارتكبت هذا العمل المخزى ؟ . » ويرد عليه ديونيزوس : « أي عار مادام المخرجون لا يعتبرونه هكذا ؟ » .

ولو أن ديونيزوس اعترف ببراعة يوريبيديس الفنية التي تظهر بوضوح في تركيب تراجيدياته . وصياغتها في أساليب فياض متدفق ، بلغة مبتكرة تمتاز بأنفاظها السهلة وأنغامها العذبة وبراعته في تصوير شخصياته تصويراً حياً صادقاً ، جعلها أقرب إلى الحياة ، وأوضح تعبيراً ، وأكثر تنوعاً ، واستمدتها من كافة الطبقات ، وبأنه أغنى التراجيديا بعدد من الشخصيات التي لم تعرفها من قبل . وأنطقها بكل ما يدور بخلدنا ، وجعلها تتكلم في شتى الموضوعات التي حرمها إيسكيلوس وسوفوكليس ،

وبأنه أدخل على دور الجوقة تغييراً شاملاً ، فبعد أن كانت تسرف في المناقشات الدينية التي لاتنصر ولا تنفع ، أصبحت تعنى بالموسيقى والرقص ، وتردد مقطوعات غنائية تشهد ببراعة في التعبير (٨١٥ - ٨١٧) ودقة في تصوير الإحساسات العميقة ، وبأنه أبرز أهمية المقدمة في المسرحية ، وضرورة الاعتماد عليها ، لتخليصها من الغموض الذي أصابها على يد إيسكيلوس - لو أنه فعل هذا - ثم فضله على إيسكيلوس لكان موقفاً .

ولكن الإله ديونيزوس - فيما يظهر - لم يكن يستطيع الإفصاح عن هذا الرأي ، لأن الظروف السياسية في أثينا كانت تمنعه من تفضيل يوريبيديس الذي كان يهاجم الحرب ودعاتها ، وكانت تفرض عليه أن يفضل إيسكيلوس ، الذي يذكر الأثينيين دائماً بانتصارهم في ماراثون وسلامين ، والذي يشيد بالأخلاق والتقاليد التي أدت إلى إحرازه ، هذا إلى أنه كان يملأ تراجيدياته بالحروب التي يصفها ، ويتغنى بها ، ويشيد بمن يخوضون غمارها ، وكان يعالج موضوعات أجل من تلك التي تناولها يوريبيديس .

وإذا كان أريستوفانيس هو الذي أنطق أبطال المسرحية بما قالوا ، وكان حكم ديونيزوس بتفضيل إيسكيلوس حكماً منه نفسه ، فهذا يعني أنه راعى الظروف السياسية السائدة ، وهو نفسه الذي جعل ديونيزوس يراعيها ، كما أنه هو نفسه الذي جعل ديونيزوس يتردد بين الشاعرين ، فهما في رأيه يستحقان التمجيد ، لأن أحدهما موهوب في اختيار موضوعاته ، والآخر بارع في فنّه أما الآراء التي أصدرها ضد يوريبيديس على لسان إيسكيلوس . كقوله « كنت أود ألا أرى عليه ، لأن شعري لم يمت بموتى ، أما شعره فقد مات بموته وجاء ومعه هنا » فليس إلا دعاية طريفة ، ووضع الشعر في الميزان وتقييمه بالمقاييس ليس إلا فكاهة مثيرة أراد بها أن يضحك المتفرجين .

لا شك إذن في أن أريستوفانيس حين فضل إيسكيلوس على يوريبيديس راعى الظروف السياسية ، كما أنه راعى أيضاً الظروف الاجتماعية التي كانت تقوم العمل الأدبي بما يتضمنه من مبادئ خلقية قديمة ، فقد كان الأثينيون يؤمنون بأنهم لم

يتفوقوا على غيرهم من الشعوب الأخرى إلا بالأخلاق ، كما كانوا يؤمنون بأن التراجيديات ضرورة اجتماعية يجب أن يحكم عليها في ضوء ما تلقنه للشعب من خلق طيب أو خبيث .

ومع ذلك فإعجاب إريستوفانيس بيوريبيديس لا يقف عند حد ، ويتضح هذا من عشرات الأبيات الرقيقة التي استشهد بها في كوميديا « النساء في عيد تسمو فوريا » والتي صور فيها يوريبيديس في صورة « رجل مخلص لصديقه ، بارع في حيلته ، عميق في تفكير » كما يتضح من عكوفه على أشعار يوريبيديس ودراستها وتحليلها ، والاقتباس منها ، وترديد لها في مسرحياته . حتى إن كراتينوس اتهمه بتقليد يوريبيديس ، كما اشتق النقاد من اسم الشاعرين مصدراً يدل على هذه المحاكاة وهو :
« يوريبيداريستوفانيزين » Euripidaristophanizein .

فأما ما أخذه أريستوفانيس على يوريبيديس من أنه غلا في فهم الحرية الفكرية والحرية الدينية ، وأنه اهتم بتعليم الشباب كيف يناقشون كافة الموضوعات ، ويخرجون على التقاليد . ويهاجمون العبادات القديمة (٨٩٢ وما بعده) فلا يمس موهبته ولا فنه . وقد يحسب له لاعليه .

وعلى كل فقد كان أريستوفانيس عادلاً في حكمه حين أرسل ديونيزوس إلى عالم الموتى يبعث يوريبيديس حياً ، ويعود به إلى أثينا لأنها كانت في حاجة ماسة إليه وإلى تجويداته وابتكاراته ، وكان عادلاً أيضاً حين جعل ديونيزوس يعود بإيسكيلوس ليمتع الأثينيين ويرشدهم . وإذن فلم ينظم كوميديا « الضفادع » ليهاجم يوريبيديس . ولم يكن ناقداً جائراً أو متحيزاً . وإنما كان ناقداً عادلاً في حكمه . دقيقاً في درسه وتحليله ، يعتمد في نقده على منهج علمي سليم ، ويهتم بالجوانب الفنية والجمالية اهتمامه بالموضوع والأهداف الدينية والحلقية . فوضع بذلك الأسس الأولى لعلم النقد .

وهكذا كانت مسرحيات أريستوفانيس مرآة صافية صادقة للحياة السياسية والاجتماعية والأدبية والفنية في أثينا في الفترة التي شهدت ذروة تألقها الحضاري والفكري ، وبداية ذبول نفوذها السياسي وانكماش توسعها العسكري ، وبرغم

الأضواء الساطعة التي يسلطها على كل جانب من جوانبها وكل زاوية من زواياها ، فإنه قد احتفظ لمشاهدته وقرائه بوضوح الرؤية وحيوية المتابعة ، التي تمكنهم من أن يستشفوا مدى الجدية والعمق اللذين يكمنان وراء كلماته الساخرة ومداعباته العابرة . وقد استطاع بتنوع أسلوبه وتعدد ألوان لغته أن يعالج شتى الموضوعات ، كما استطاع بسيطرته على مادته وأدواته التعبيرية أن يستخدمها في سلاسة ويسر ، وأن يشيع الدفء والحرارة في حوارهِ ومقطوعاته الغنائية ، وكانت له عينه النفاذة وأذنه الحساسة وذوقه المرهف وخياله البعيد المخلق المنطلق إلى آفاق لم يبلغها شاعر من قبل ، وبنقده اللاذع الساخر تناول الساسة والشعراء والعلماء والفلاسفة وأهل الفن ورواد حركات التحول الفكرى بصفة عامة ، وبهذا كله وبالتجديدات التي أدخلها على الفن الكوميدي كان رائداً عملاقاً تقصر إلى قامته كل قامة .

المحكمون والجمهور

وبعد نقد الشعراء على النحو الذي ذكرناه . يأتي نقد المحكمين والجمهور في مسابقات الدراما التي كانت تنظمها حكومة أثينا في أعيادها الدينية . ويشترك فيها كبار الشعراء . ويفوز السابقون فيها بجوائزها .

فأما المحكمون فيها فكانوا عشرة أعضاء . يخضعون في تحديدهم لنظام الاقتراع ، وكانت تمنح الجوائز للفائزين بخمسة أصوات تختار من بين هؤلاء العشرة على أساس الاقتراع أيضاً . ولم تكن هذه الأحكام النقدية مسببة ولا معللة من الناحية الفنية وكان يقلل من قيمتها في النقد نظام الاقتراع الخاضعة له .

وأما الجمهور فكان جمهوراً عريضاً . وكان في مجموعه منضبطاً رغم ما تشيعه روح الأعياد في الناس من رغبة في الانطلاق . ولكن هذا لم يكن يمنعه من ممارسة حريته في التصفيق والتهليل عند الاستحسان . وفي الصراخ والصفيير وإحداث الضجيج ودق الكعوب في الدكك أو البنوك عند الاستياء . وكان هذا يحدث أثره في المحكمين ، فكانوا يتأثرون بهتاف الجمهور وصياحه ، ويخافون معارضته ، ولهذا فزحزحوا لانعجب إذا علمنا أن مسرحية سوفوكليس الخالدة «أوديب ملكا» لم تفز بأكثر من الجائزة (م ٨ - النقد اليوناني)

الثانية ، بينما مسرحية توريبديدس الرائعة « ميدييه » جاءت في المرتبة الثالثة والأخيرة
أي أنها أخفقت إخفاقاً شديداً .

فإذا كان نظام المحكمين قائماً على الاقتراع ، وكان الذين يدلون بأصواتهم
يختارون على أساس الاقتراع أيضاً ، ولم تكن أحكامهم مسببة ولا معجلة ، ثم كان نقد
الجمهور نفسه استحضاراً أو استهجاناً قائماً على الذوق وحده . ثم كانت الرشوة -
كما ثبت تاريخياً - تقدم أحياناً إلى هؤلاء المحكمين ، فإن هذا ينتهي بنا إلى أن هذه
الأحكام سواء كانت صادرة من المحكمين أو الجمهور ، ليست بذات قيمة كبيرة
في تاريخ النقد الأدبي ، وإن ظلت لها قيمة في تاريخ المسرح . وتشجيع الشعراء
والممثلين وتربية الذوق الفني عند الشعب بعامة . وقد اهتم أرسطو بتسجيل أحكام
هذه المسابقات في كتابين لم يبق منهما سوى شذرات قليلة .

القسم الثاني

الخطباء والسوفسطائيون

(١) تيزياس Teisias

تتلمذ تيزياس على كوراكس Korax ، واحتذى حذوه في تعليم الخطابة ، وبينما وضع كوراكس كتاباً في صناعتها ومبادئها . اتخذ هو كتابة الخطب مهنة يتقاضى عنها أجراً ، وأقام مدرسة في سيراكوسيا عاصمة صقلية ، ثم غادرها إلى مدينة ثوري T6uri بجنوب إيطاليا . ومنها رحل إلى أثينا عام ٤٢٧ ق . م حيث طاب له المقام . واشتغل بتدريس الخطابة . وقد تتلمذ عليه جورجياس ولوسياس وإيسوكراتيس وقد أصبحوا جميعاً من أشهر خطباء اليونان .

وقد تعلم تيزياس من كوراكس كيف يدخل العنصر السيكلوجي في خطبه ، وكيف يلجأ إلى طرح الاحتمالات المختلفة (eikos) في جمل متقابلة ومتوازية ، كتب كوراكس دفاعاً عن رجل متهم بالهجوم على آخر . فقال للقضاة على لسان المتهم : « يبدو واضحاً أمامكم أنني ضعيف البدن . أما هو فكما ترون قوي . ومن ثم فإنه من غير المحتمل ضمناً أنني قد أجزؤ على مهاجمته » . وقد شاعت مثل هذه الحيل في الخطابة الأثينية القضائية . وتبعها الخطابة في المجالات الأخرى بصفة عامة . وينسب إلى تيزياس وأستاذه كوراكس تعريف الخطابة بأنها فن الإقناع .

(٢) تراسوماخوس Thrasumachos

وتراسوماخوس من أئمة الخطباء الذين اقتفوا أثر تيزياس ، وهو من خالدة كون ، وضعه أفلاطون (في محاوره فايدروس) في مقدمة السوفسطائيين ، ووصفه بأنه مجادل عنيد ، وتعزى شهرته إلى ابتداعه النثر الموزون ، ويقول أرسطو : إن خطباء اليونان بدءوا يعملون البيثاف Le péan في وزن النثر منذ عصر تراسوماخوس . وقد أغرم تراسوماخوس بالمحسنات البديعية ، واهتم بأن يقرب

النثر كثيراً من الشعر . وامتاز بالقدرة على ابتكار الأفكار والإبداع في التعبير عنها ، وكان أول من اهتم بفن الإلقاء *hupokrisis* وإثارة شفقة المستمعين وتحريك مشاعرهم ليسهل عليه إقناعهم ، ويقال : إنه ألف أول كتاب في ذلك .

(٣) بروديكوس Prodicos

وبروديكوس من السوفسطائيين المشهورين ، وكان معاصراً لبروتاجوراس وكان يصغره قليلاً ، وقد اهتم باستعمال الألفاظ استعمالاً دقيقاً ، والتمييز التام بين معنى الكلمة ومعنى مرادفها

(٤) جورجياس Gorgias

تعلم جورجياس اللغة والطبيعات على يد إمبيدوكليس Empedokles الذي اعتبره أرسطو منشئ علم البيان ، ونسب إليه الناقد الروماني كنتيليانوس Quintilianus وضع قوانين الخطابة الأولى .

قدم جورجياس إلى أثينا عام ٤٢٧ ق . م على رأس بعثة رسمية جاءت تستنصر الأثينيين على أهل سيراكوسيا . فمخّاب ألبابهم ببلاغته ، وترك وراءه انطباعاً قوياً بعبقريته في فن الخطابة ومقدرته على الإجابة على أي سؤال يوجه إليه .

عرف جورجياس أثر الألفاظ في التأثير والإقناع . فاعتقد أن الأمير الطروادي باريس قد أغرى هيلين بألفاظه الجذابة ، وأسلوبه الخطابي الساحر ، وحمججه القوية المقنعة ، فرحلت معه اقتناعاً بفكرته لاثأثراً بعواطفه ، فهو لم يحدثها عن حبه ولم يكشف لها عن مشاعره . ونحن نرى ذلك في وصفه لرحيل هيلين مع باريس إلى طروادة ، فهو يقول :

« لقد اغتصبها ، ومن أهلها خطفها ، وعن أصدقائها فصلها ، فهي تثير عطفنا ، ولا تستحق لومنا ، لأنه خدعها فأنخدعت ، وسحرها فانسحرت ، فمن العدل أن تحمل به اللعنة ، وتنزل عليها الرحمة » .

ومعرفة جورجياس بهذه القوة المودعة في الألفاظ جعلته يعرف اللفظ « بأنه قوة خارقة تصنع المعجزات » . فهو رغم ضآلته يمنع الخوف ، ويزيل الأسى ،

ويجلب السرور ، ويبعث البهجة ، ويملا النفس شهة وطمأنينة .
ولأنه يتصور أن هيلين قد انخدعت بألفاظ باريس . فهو يستطرد في الحديث
عن اللفظ وأثره فيقول :

« إنه يسحر الألباب ويؤثر عليها بسحره ، وأحياناً يملأ النفس خداعاً *Apâte*
يسلب المرء إرادته فينساق إلى القيام بأعمال لا تقرها التقاليد ، فكان تأثيره لا يقف
عند حد الإقناع العقلي ، بل يتعداه إلى إثارة العواطف » .

وهو لا يفرق بين تأثير الشعر وتأثير الخطابة ، لأنهما في رأيه يهدفان إلى السحر
Thélxis والإقناع *peitho* ويضيف قائلاً : « إن تأثيرهما أشبه بتأثير الدواء
في الجسم ، فإن استعماله المريض بحكمة واعتدال تم شفاؤه ، وإن أسرف في
استعماله أصبح في خطر عظيم » .

وهو يعرف الشعر « بأنه كلام موزون ، يسحر ألباب الناس ويستولى عليهم ،
يثير فيهم الخوف من مصير الشخصيات الذين يصورهم الشاعر ، ويبعث فيهم الشفقة
عليهم » .

وواضح أن هذا التعريف يتفق إتفاقاً تاماً مع تعريف أرسطو للتراجيديا ووظيفتها ،
في كتابه « فن الشعر » وبهذا يكون جورجياس أول ناقد اهتم بدراسة المسرحية وحدد
أغراضها .

وإلى ذلك كان فناً واعياً من طراز فريد . حاول أن يعطي للنثر شكلاً مؤثراً
باستخدام الكلمات النادرة . وإدخال الموسيقى الداخلية في الأسلوب . عن طريق
ترتيب الأفكار والمفردات في مجموعات متوازية أو متقابلة ، مما يزيد تأثيرها ، وكذا
صقل الجمل بهدف الوصول إلى إيقاع صوتي منغم ، وهي جمل متداخلة ومتساوية
في الطول والنغم الصوتي تزينها المحسنات اللفظية والاستعارات والتشبيهات البديعة ،
وتنتهي بالسجع . وهكذا كان رائداً لحركة أدبية جديدة ، وأعلى من شأن النثر
الفني حتى تسنت له منافسة الشعر ، وقد اعتبره بعض الباحثين مبدع النثر الفني
وخالفه كما كان إيسكيلوس مبدع المأساة وخالفها . وفي الحق إن ما ابتكره
جورجياس من قواعد فنية وما أدخله من تحسينات على اللغة والأسلوب جعله جديراً
بهذا اللقب .

يقول في خطبة له في رثاء الجنود الذين ماتوا في سبيل الوطن :

« كان هؤلاء الجنود يقابلون الإهانة بالإهانة ، والاحترام بالاحترام ، يستبسلون عندما يواجهون البواسل ويستमितون أمام الأخطار المميتة ، وهكذا انتصروا على أقوى الأعداء ، وأقاموا نصباً لأكبر الأرباب ، تمجيداً له واعترافاً بفضله ، وكانوا يلبون نداء آريس ، ويستجيبون لرغبة إيروس ، يتفانون في أداء الواجب » يتقون آلهتهم ، ويطيعون آباءهم ، ويحبون أصدقاءهم ، يأمررون بالعدل ، وينهون عن الظلم ، وهكذا أصبحوا في عداد الخالدين ، مع أنهم من البشر الفانين » .

ومع أن البعض يتهمه « بإغفال المعنى » ، ويصف خطبه بأنها مليئة بالألفاظ ، خالية من الأفكار « فما لاشك فيه أنه لعب دوراً خطيراً في التأثير على أدباء أثينا ، ولا أدل على ذلك من أن أفلاطون كتب محاورته باسمه . تكلم فيها عن مهنته وأسلوبه ، كما أشار إليه وإلى تلاميذه في كثير من محاوراته . وقد اتخذ مثلاً صارخاً على خطورة الخطابة وقوة تأثيرها في الحياة العامة .

ومع أنه انتقد أسلوبه وسخط على فنه الذي يعلمه بل انتقد السوفسطائيين جميعاً وسخط على فنه . فلا شك أنهم أثروا في الفكر اليوناني أثراً بالغاً لا تقل عن آثار الفلاسفة أنفسهم . وكان جورجياس من أكبرهم أثراً وأطولهم باعاً ، فقد تتلمذ عليه الكثيرون مثل بولوس Polos ولوكوفرون Luco-phron وألكيداماس Alkidamas وتأثر به يوريبيديس . فقلد أسلوبه الخطابي في الحوار الذي كان يجريه بين شخصيات مسرحياته وأكثر من استخدام الاستعارات ، واستعمل لغة النثر التي ابتكرها أستاذه ، لذا جاءت مآسيه مليئة بالمساجلات الخطابية التي كانت تثير المتفرجين وتستولي عليهم ، وبالخطب القضائية التي أوردتها على لسان أبطاله ، ففي مسرحية « الطرواديات » تدافع هيلين عن نفسها ضد اتهامات هيكتوبا كما دافع عنها جورجياس في خطبته الرائعة « تمجيد هيلين » وفي مأساة « هيبوليت » لم يكن حديث المربية مع سيدتها فيلير إلا خطاباً بليغاً مؤثراً في الدفاع عن المرأة المتزوجة التي أحبت رجلاً غير زوجها ، وبعد أن أصبح تأثر الأدباء بهذا المفكر ظاهرة مألوفة وتقليدهم له أمراً شائعاً فقد اشتق الناقد فيلوستراتوس Philostratos

من اسمه فعلاً بمعنى « تقليد أسلوب جورجياس » وهو « جورجازين » Gorgazcin وأصبح يطلق على أساليب الكتاب والشعراء الذين نهجوا نهجه بأنها « أساليب جورجياسية » .

(٥) بروتاجوراس

وكان بروتاجوراس أول من تخصص في دراسة اللغة دراسة علمية عميقة ومستفيضة ، وكتب عدة مؤلفات منها كتاب « الأضداد » antilogiae في جزئين ، عالج فيهما فيما يبدو أربع مشاكل جوهرية هي : الله ، والوجود ، وقوانين الدولة ، والفنون ، وقد فقد الكتاب ، وما بقي منه لا يكفي لإعطاء فكرة واضحة عن الموضوعات التي كان يتضمنها وطريقة معالجتها ، ويقال إن الجزء الأول عن الله أو الآلهة كان هجوماً على العاطفة الدينية السائدة في أثينا في ذلك الوقت ، وقد عوقب بروتاجوراس على تهجمه بالنفي ، وبحرق النسخ التي كانت لديه من هذا الكتاب ، والسطور المعدودة الباقية منه تتحدث عن الفن وتصفه بأنه نشاط من عمل الإنسان ، يكتسبه عن طريق الخبرة والتعليم ، وليس موهبة إلهية تميز الفنان عن غيره من البشر ، إنه ظاهرة إنسانية لا ترجع إلى أصول سماوية ، فذلك الجمال ليس إلا قيمة متغيرة ، تتغير بتغير الأفراد في كل زمان ومكان .

وهذا وصف من الطبيعي أن يصدر عن صاحب الحكمة المعروفة « إن الإنسان مقياس كل شيء » والتي شرحها أفلاطون (في محاضرة تيأيتيتوس Theaitetos) قائلاً : « لا يوجد شيء هو واحد في ذاته وبذاته ، ولا يوجد شيء يمكن أن يسمى أو يوصف كما يبدو . . . لأن كل شيء في تغير مستمر » . فالأشياء هي بالنسبة إلى ما تبدو لي ، وهي بالنسبة إليك على ما تبدو لك ، وأنت إنسان وأنا إنسان . وعلى ذلك تبطل الحقيقة المطلقة لتحل محلها حقائق متعددة بتعدد الأفراد وتعدد حالات كل فرد منهم ، وعندئذ يكون الإحساس هو المصدر الوحيد للمعرفة ، وتصبح الحقائق وليدة الإحساسات والانطباعات الذاتية ، ذلك هو المحور الذي دارت حوله فلسفة بروتاجوراس ، بل فلسفة السوفسطائيين جميعاً . ومن ثم كانوا خطراً على الدين والأخلاق والنظم السياسية وموضعاً لسخط الفلاسفة وانتقاد شعراء الكوميديا .

ولكن مهما يكن سنحط أولئك وانتقاد هؤلاء فلاشك أن السوفسطائيين كانوا رواد النزعة الإنسانية في حياة اليونان فهم الذين أكلوا شخصية الفرد ، وحققوا له الحرية الفكرية والاستقلال الذاتي . كما أنهم أحدثوا نهضة فكرية كان لها أثرها حين نشروا التعليم و هيئوا الأفكار للبحث والتحليل في كل فروع المعرفة ، واعتبروا البحوث اللغوية أساساً للدراسة الأدبية . وآمنوا بأن المهارة اللغوية ركن هام من أركان التربية . فوجهوا إهتمام الناس إلى دراسة اللغة وعلومها من نحو وصرف وبلاغة وبيان . وإذا كان الشعر حينئذ أهم مواد الدراسة عند اليونان . فقد وجهوا إهتمامهم إلى شرح الألفاظ وتحديد معانيها والتمييز بين مدلولاتها وكانت هذه الأبحاث الأولى من نوعها عند اليونان . عليها اعتمد أفلاطون وأرسطو اعتماداً كبيراً مما حمل بعض الباحثين على الإشادة بفضل السوفسطائيين « فعزوا إليهم إرساء مبادئ النقد العقلي الذي بدعوه بدرساتهم المنهجية في اللغة وفروعها » .

(٦) أنتيفون

ومارس أنتيفون الخطابة في الحياة العملية ، فاحترف كتابة خطب المحاكم ليلقيها أصحاب الخصومات القضائية بأنفسهم سواء كانوا مدعين أم متهمين . ونلاحظ في خطبه تأثير جورجياس الملموس عليه . وميله لإظهار مقدرته البلاغية مع محاولته التأثير على القضاة والجمهور . فهو يقول على لسان متهم يتوسل في الدفاع عن نفسه طالباً الرأفة والرحمة :

« ها أنا ذاهب لأتسول في بلاد أجنبية مسناً منقياً ومنبوذاً » . وفي خطبته بعنوان « قتل هيروديس » وتتناول قضية اختفاء رجل ودفاع من وجهت إليه التهمة بقتله ، يقول المتهم : « إنني لأحاول تجنب المحاكمة على يد عدالتكم الديمقراطية » ويضيف : « وبالطبع يمكنني أن أثق تماماً في عدالتكم حتى دون أن أضع في اعتباري القسم الذي التزمت به » ويلجأ المتهم إلى فكرة الانتقام الإلهي مذكراً المحكمة بأن تلتزم بها ، وهي فكرة وجددها مناسبة كوسيلة إقناع ، إذ أن اللجوء إلى المعتقدات الشعبية التقليدية يحدث أثره في الجمهور الذي يتوجه إليه في الخطابة ، والذي غالباً ما يكون على غير حظ كبير من الثقافة .

وهذا بجانب من جوانب النقد الفني طبقه أنتيفون ، وقتنه بعد ذلك أرسطو

في كتاب « الخطابة » إذ قرر أن الخطباء غير المثقفين أقدر على إقناع الجماهير من الخطباء المثقفين ، فالأولون أبرع في فن القول أمام الجمهور ، لأنهم يصوغون الأفكار العامة المشتركة من موضوعات معارفهم فتأتى أقوالهم قريبة من الجمهور ، ومن أجل ذلك كان على الخطباء مراعاة أفكار القضاة الذين يترافعون أمامهم ، أو أفكار الجمهور الذي يوجههم في أقوالهم حسب سلطانه .

(٧) لوسياس Lysias

ويهرب لوسياس من أثينا بعد الحكم على أخيه بوليمارخوس بالإعدام من قبل حكومة الثلاثين ، ويفقد معظم ثروته . وبعد عودة الحزب الديمقراطي يعود إلى أثينا ، ولكن تضطره ظروفه المادية إلى كتابة الخطب للمتقاضين ، وبفضل براعته في إخفاء الحيل الخطابية تحت رداء البساطة والعفوية بدت خطبه وكأنها تلقائية وبنيت الساعة ، لم يكتبها يراع خطيب محترف ، وإنما ارتجلها لسان المتخاطم نفسه وتلك قوة في بلاغة الخطبة القضائية لم يصل إليها أحد قبله ، وإلى ما لخطبه من جاذبية وتأثير فهي أصنى وأنى ما وصلنا من اللهجة الأتيكية . وأقربها إلى الطبيعة والتلقائية . ومع أنه يرتب مفرداته وينسقها ولكن لبساطتها وعفويتها تبدو وكأنها مهسلة لم تظفر بحظ من العناية والتهديب . ويرجع هذا كله إلى قدرته على تقمص شخصيات زبائنه الذين يكتب لهم الخطب .

ومن أفضل الأمثلة على ذلك خطبته الأولى التي كتبها دفاعاً عن إيوفيليتوس الذي قتل رجلاً زنى بزوجته وضبطه متلبساً ، فهو يقص أطرافاً من حياة هذا الزوج المخدوع ، وكيف أنه رجل طيب القلب كان يثق في زوجته ثقة عمياء ، فلما اكتشف خيانتها لم يكن بوسعها أن يفعل غير ما فعل ، وهو يذكر تفاصيل أخرى كثيرة وقعت يوم الحادث ، وكلها تفيد في رسم الشخصية وتبرير مسلكها العنيف .

ويجسد لوسياس ببساطة لغته ووضوحها وبعدها عن المجاز والأساليب البلاغية المصطنعة أن البساطة لا تتنافى مع قوة التأثير .

(٨) إيسوكراتيس

وبرز إيسوكراتيس ككاتب ومعلم مقالات ، وحقق نجاحاً منقطع النظير كمحترف
لكتابة الخطب ، بيد أنه فشل كخطيب ، إذ كانت تنقصه شجاعة الروح وقوة
الصوت اللازمتين للخطيب . ومذهبه الفني في الخطابة قائم على أن تكون اللغة أداة
توصيل واضحة وبسيطة لا تكاف فيها ، وعلى أن تكون لغة الخطابة من لغة الحياة
اليومية ، على أن تختار المفردات بعناية فائقة وتنسق تنسيقاً حسناً ، ولذلك نجده
أكثر الخطباء جاذبية . ويتميز من بينهم باهتمامه العميق وانغماسه الدائم في الحياة
العامة . وتنسم أفكاره بسعة الأفق وثراء الخيال دون أن تصل إلى الأوهام التي يستحيل
تحقيقها . فهو يعمل من أجل تحقيق أهداف واضحة ومباشرة وضعها نصب عينيه ،
وهو لا يؤمن بالفلسفة من أجل الفلسفة بل من أجل أن تكون رياضة للروح كما أن
التدريبات البدنية رياضة للجسد . والتعليم عنده يساعد على تقوية الشخصية مما يجعلها
على درجة عالية من حسن التقدير في مواجهة المشاكل والصعاب . والرجل المتعلم
يفضل الآخرين كما يفضل الإنسان الحيوان والإغريق البرابرة . وينبغي أن يركز
التعليم في البداية على أهم وسيلة في يد الإنسان وهي اللغة .

وفي خطبته « ضد السوفسطائيين » المكتوبة عام ٣٩٠ ق . م يهاجم الذين يدعون
أنهم يعلمون الناس أكثر مما بوسعهم هم أنفسهم أن يلموا به ، والذين شغفوا بالجدل
من أجل الجدل ذاته .

وفي محاوره « فايدروس » لأفلاطون يقارنه سقراط بالخطيب لوسياس ،
فيرى أنه الأفضل لأن له فلسفته في الحياة .

وأسلوبه يتميز بالرزانة والرصانة والاستقامة . فهو يتجنب تكرار المقاطع ،
ويتحاشى الجمع بين حروف تجعل النطق بها عسيراً ، ولا يسمح بفجوة صوتية
hiatus بين نهاية كلمة وبداية أخرى ، وهو يحافظ على تنسيق المفردات مضافاً
على أسلوبه الثرى ما يحتاج إليه من إيقاع موزون ونغم مصقول .

(٩) ديموستين

وديموستين أقدر خطباء عصره ، وصاحب أقوى موهبة خطابية ، وصفه أحد النقاد القدامى بأنه بين سائر الخطباء يبدو كالعاصفة البرقية أو كالصاعقة النارية التي تكتسح كل ما يقف في وجهها ، كل شيء في خطبه محسوب بدقة وعناية ومكثف للغاية ، فكل كلمة تصيب هدفها ، وكل جملة تفصح بحكمتها المحكمة عن فكر عميق وسيطرة واضحة على أدوات التعبير ، وهو يغير ويبدل في طول الجملة وبنيتها كما لم يفعل أى ناثر يوناني آخر باستثناء أفلاطون ، هذا إلى ماله من حس درامى قوى يمكنه من أن يرسم مواقف مثيرة وأن يسلط الضوء على التفاصيل .

يتميز أسلوبه بالثراء وبراعة التشبيهات ، ويكنى أنه مخترع التعبير الذى مازال شائعاً حتى اليوم « أسكرته نشوة النجاح » حيث وصف به فيليب الثانى فى الخطبة الفيليبية الأولى . وفى خطبته « عن التاج » وصف خائنى المدينة بقوله إنهم « بتروا أطرافها » وقال فى الفيليبية الثالثة إن « بلاد اليونان مريضة » وقال فى خطبته « عن التاج » : « من بذر البذور مسئول عن ثمارها » ومعناه على حسب ما تزرع وردأ أو شوكاً يكون حصادك ، وكلها تعبيرات تشهد له بسعة الخيال وقوة التعبير وعمق التفكير والقدرة على التكيف .

بدأ نجمه يتألق منذ اعتلى فيليب الثانى عرش مقدونيا عام ٣٥٩ ق . م . ورأى تزايد قوته وأطماعه السياسية فى بلاد اليونان ، فأخذ على عاتقه مهمة أن يكشف خططه التوسعية ، وأن يعمل جاهداً على إيقاف المد المقدونى ، وأصبح يمثل صوت المعارضة السياسية ويقف تحت لواء الديمقراطية والحرية فى مواجهة قوى الطغيان والاستعباد . وتجلى بوضوح حبه العنيف لأثينا، فهى المدينة الجديرة بأن تتبوأ عرش المجد والعظمة ، ومع أنها لم تصل قط إلى ما ينبغى لها من الرقى والقوة إلا أنها النموذج المثالى بين كافة المدن اليونانية . ولاشك أنه أدى واجبه الوطنى حين أخذ يلقي خطبه المشهورة « الفيليبيات » يحذر فيها الأثينيين من انتشار نفوذ مقدونيا . ويحثهم على مواجهتها ، ولكن تجيء موقعة خايرونيا عام ٣٣٨ ق . م فتخرس كل لسان للمقاومة .

ولم يغير موقفه إزاء المقدونيين حتى بعد انتصارهم ، فبينما نرى غريمه الخطيب

ايسخينيس الذى كان فى مطلع حياته معارضاً لفيليب ، لا يكاد يذهب إليه فى وفد للتفاوض معه حتى يغير موقفه أثناء المفاوضات نفسها ويصبح نصيراً له . إذ بنا نراه لا يتزحزح عن موقفه : وقد شرب السم عام ٤٢٢ ق . م حتى لا يستسلم للقائد المقدونى أنتياتير ونائبه ديماديس إذ كان يرى فيهم أعداء وطنه ، ويقول عنهم فى نهاية خطبته « عن التاج » :

« ليت أحداً منكم أيتها الآلهة لا يستسلم لرغباتهم ، ولينكم — إن كان بوسعكم — تزرعوا فى هؤلاء الناس عقولا وقلوباً أفضل مما لديهم ، أما إذا كانت حالتهم مستعصية على العلاج . فأنزلوا بهم — وبهم وحدهم — الدملر الكامل والمعجل برأ وبحراً وبأقصى سرعة ممكنة ، هيثوا لنا — نحن الشاكرين لكم الفضل — الخلاص من المخاوف التى تهدد أمننا ، وأنعموا علينا بالأمان الثابت الذى لا يتزعزع » .

الباب الثاني

أفلاطون

(١) منهج أفلاطون

كان المنهج الديالكتيكي هو المنهج المفضل لدى أفلاطون ، ويتخذ هذا المنهج أسلوب الحوار والمناقشة وسيلة لعرض الأفكار الفلسفية . وتعني كلمة « الديالكتيك » عند أفلاطون المنهج المنطقي الصحيح الذي ينتهي إلى المعرفة المكتملة ، بل أصبح هو المعرفة المكتملة .

وقد كانت كلمة « الديالكتيك » تدل على المحادثة . ثم استخدمها أفلاطون بمعنى المنهج الصحيح لاكتساب المعرفة . وذلك لاقتناعه بأن السبيل الوحيد إلى بلوغ الحقيقة هو السير خطوة خطوة ، ومنهج السؤال والجواب هو المنهج الطبيعي لتحقيق هذا الغرض . وهو الوسيلة الطبيعية لاستخلاص الحقيقة من الذهن ووضعها فيه ،

اتبع أفلاطون أسلوب الحوار الذي يرجع في أصله إلى المحادثات الستراطية الباحثة عن المعرفة . ووضع الكتب المؤلفة من حيث هي وسيلة لإثارة الأفكار ، في منزلة أدنى من المناقشة الفعلية المباشرة التي تصل ذهنًا بذهن . والتي تدرس الفكرة الواحدة من وجهة نظر أنصارها وخصومها على التوالي . فضمن بذلك الدقة في بحثه عن الحقيقة ، ووجدت مواهبه الدرامية المجال أمامها واسعا لتصوير الشخصيات ، وللتحكم اللاذع الذي يحتل فيه مكانة سامية مع كبار الأدباء الكوميديين والتراجيديين .

ولم يحاول سقراط أبداً أن يلقي معرفة . وإنما كان على العكس من ذلك ينكر دائماً امتلاكها . وكان يريد إيقاظ الفكر ، ويرى أنه إذا نادى ما يوجد في عقل الإنسان فإنه سيلبي النداء .

وهكذا كان أفلاطون ، فقدم لنا الفكر وهو يعمل . وتجنب السرد المحض لتتاجه النهائي . وسار في كتابته بنفس الطريقة التي كانت تسير عليها مناقشاته مع تلاميذه في الأكاديمية ، فأيقظ فكر قرائه وجعلهم يتابعون سير ذهنه . فكان يعرض أحد الآراء لكي يهدمه رأي آخر . حتى ينتهي إلى حقيقة تظل صامدة إلى النهاية .

وهكذا تكتسب العملية الذهنية في المحلورة صورة عينية ، معبرة عن مراحلها في صورة أنماط متباينة من البشر .

هذه هي الفكرة الشائعة عن تفضيل أفلاطون لطريقة الحوار ، على أساس أنها أقرب الطرق إلى منهجه الديالكتيكي . وهذه الفكرة تعتمد على أن الحوار عند أفلاطون حوار حقيقي ، يعبر عن حركة ديالكتيكية حقيقية بين ذهن وآخر ، أو بين الذهن ونفسه ، وأن ذهن القارئ سيتابع بالتالي هذه الحركة الديالكتيكية ويتدرج معها حتى يصل إلى الحقيقة في موضوع بحثه .

ولكن الواقع أن هذا الحوار غير حقيقي ، لأنه حوار مكتوب أو مؤلف . و الفرق كبير بينه وبين الحوار الحى الذى يشارك فيه الذهن بالفعل ، ولا يكتفى بمشاهدته أو قراءته .

وفى الحوار الحى يوجد ذهنان حقيقيان لا يملك أى منهما حقيقة ، ويتصارعان من أجل بلوغها ، ولا يتوصلان إليها إلا تدريجياً . من خلال عملية التصحيح والتقويم المتبادل بينهما ، فالحوار بينهما يتضمن حركة ديالكتيكية بالمعنى الصحيح ، وهذا الحوار هو الذى كان يمارسه سقراط . الفيلسوف الكبير الوحيد الذى لم يترك سطرأ واحداً مكتوباً ، والذى لم يحاول أن يُدوّن شيئاً من أفكاره أو من محاوراته الفعلية ، اعتقاداً منه بأن هذه هي الطريقة الحقيقية للتفلسف .

لكن فى الحوار المكتوب ، حتى ولو كان حواراً دار بالفعل بين شخصيات حقيقية ، فإن صنعة الفنان وأفكار الفيلسوف تضيف إليه أبعاداً جديدة كل الجدة . ومن ثم فإن أفلاطون لم يكن يسجل أفكار طرفين أو أطراف تتحاور فعلاً . وإنما كان يسجل أفكاره الخاصة على صيغة حوار ، معبراً عن وجهات نظر مختلفة ولكن كما يراها ويفهمها هو ، لا كما يراها ويفهمها أصحابها الحقيقيون ، وهذا فارق له أهميته القصوى ، وهو يثبت أن منهج أفلاطون فى الحوار لم يكن امتداداً لمنهج سقراط .

وهنا يمكن أن ننهى إلى بطلان كل ما يقال عن طريقة هذا الحوار المكتوب ، وأنها تعبر عن المرونة الفكرية ، وتوقظ ذهن القارئ ، وتنقله من السلبية إلى الإيجابية ، وأنها بذلك أفضل من طريقة السرد فى الكتب التى تمثل الجمود والقطعية . فليس من

شك في أن العكس هو الصحيح ، وأن الحوار المؤلف أو المكتوب أكثر تمثيلاً للجمود والقطعية من السرد الذي ينطوي ضمناً على حوار بين المؤلف والقارئ ، فالمؤلف يعرض رأيه مهما كان قطعياً جازماً ، ويفترض في قارئه — في مجال الفلسفة — أنه في حالة من اليقظة الذهنية تتيح له أن يناقش هذا الرأي ويحاوره ، ويسير معه في حركة ديبالكتيكية تنتهي به إلى قبول الرأي أو رفضه . فهناك فرصة لقيام حوار حقيقي بين المؤلف والقارئ في الفلسفة ، مهما كانت قطعية المؤلف فيما يعرضه من الآراء ، ولكن هذه الفرصة تضيع تماماً أو تفقد قوتها حين يقدم المؤلف حواراً تاماً جاهزاً يتقمص فيه شخصية الموافق والمعارض معاً ، ويتحكم منذ البداية في مسار الخط الديالكتيكي ويحدده مقدماً . مع أن أصول المنهج الديالكتيكي تقضي بأن يظل المسار مفتوحاً على الدوام ، وأن تظل جميع الاحتمالات ممكنة فطريقة الحوار التي يفترض أنها تحرك ذهن القارئ إلى الإيجابية قد نقلته بالفعل إلى حالة سلبية ، في حين أن طريقة السرد المتصل قد تبعث في ذهنه اعتراضات ، وبالتالي تحركه إلى الإيجابية على نحو لا يتوافر في الحوار المكتوب .

ثم إن الحوار المكتوب ينتهي إلى سلبية القارئ من ناحية أخرى ، وذلك حين يعرض عليه وجهات نظر متعارضة ، فيتصور القارئ أن جميع إمكانات الاعتراض والنقد قد استُنفدت . فلا يأتي بوجهة نظر جديدة كان من الممكن أن يأتي بها ، أو يتقمص إحدى وجهات النظر هذه ، ولا يمتد تفكيره إلى أكثر منها ، وهذا يوقفه على هامش العملية الديالكتيكية تماماً . ويقف عائقاً في وجه الديالكتيك الأهم الذي يفترض قيامه بين المؤلف والقارئ . وهذا ينتهي بنا إلى أن منهج أفلاطون الديالكتيكي في تطبيق منهج الحوار السقراطي يؤدي إلى عكس الغرض المقصود منه .

وهذا النقد لمنهج أفلاطون إنما يتناوله حين يكون الحوار حواراً فنياً بالمعنى الصحيح ، يتقمص فيه المؤلف شخصيات مختلفة تعبر عن وجهات نظر متعارضة ، ويؤدي الحوار بين أطرافها وظيفته الصحيحة وهي زيادة تقربهم تدريجياً من الحقيقة التي يسعون إلى كشفها .

ثم هو يتناوله من حيث البناء الفني للحوار ، لامن حيث المضمون ، ولامن حيث

الاشتراك الإيجابي الدائم لأطراف الحوار فيه ، فمحاورات أفلاطون تختلف قوة وضعفاً من حيث المضمون ، واشتراك أطراف الحوار فيه ليس إيجابياً دائماً ، فقد تفرغ بعض الشخصيات كل ما في جعبتها في مرحلة من مراحل المحاورة ، ثم تصبح بعد ذلك مجرد شخصيات صورية ليس لها دور حقيقي في الحوار ، وينحصر دورها في مجرد الموافقة على ما يقال ، وهو دور يمكن حذفه والاستغناء عنه دون أن تتأثر المحاورة ، حتى في بنائها الفني ، تأثراً يذكر .

وهذا التحول في طبيعة الحوار بالنسبة إلى المنهج الديالكتيكي عند أفلاطون يفقده شرطاً أساسياً من شروط المنهج الديالكتيكي . إذ لا بد في هذا المنهج من أن يعبر كل متحدث عن موقف معين يمضي به المؤلف إلى غايته . ويتبعه القارئ وهو يستعرض وجهات نظر الأطراف المتباينة . وهذا مالا يمكن أن نجده فيمن يكتفي طوال الوقت بأن يقول : نعم . كلا . تماماً ، أظن ذلك .

(٢) سقراط الأفلاطوني

وأفلاطون يقدم سقراط في محاوراته كشخصية رئيسية تقوم بالدور الأساسي في تسيير الحوار وتوجيهه . وهو يعطيه صفاته الحقيقية ، ولكن الحوار الذي يجريه أفلاطون على لسان سقراط ليس حوار سقراط الحى ، وإنما هو حوار أفلاطون المؤلف . وهذا ينتهى بنا إلى أن سقراط الحقيقى شيء ، وسقراط الأفلاطونى شيء آخر .

سقراط الحقيقى مجرد طرف في الحوار ، يستخدم منهج التهكم والتوليد ، فيفند آراء خصمه بالجدل المنظم . ثم يسير معه متدرجاً نحو كشف حقيقة كاملة أوجزئية في الموضوع الذى يبحثه . وهذا المنهج مرتبط ارتباطاً وثيقاً بطريقة الحوار الحى الذى يبدأه سقراط بذهن خال ، ويعترف هو ذاته بخلو ذهنه ، وكل ما في متناول يده وما يمتاز به عن غيره هو منهج سليم وطريقة منظمة في التفكير ، يتخذ منهما مرشداً يسير على هديه في أى طريق يؤدي به الحوار إليه .

ولكن سقراط الأفلاطونى يعرف مقدماً اتجاه سيره ، ويحدد النتيجة في ذهنه منذ البداية ، لأن الحوار الذى يجريه أفلاطون على لسانه ليس حواراً حياً ، وإنما

هو حوار أفلاطون المؤلف ، وسقراط يتحدث في حوار أفلاطون على أنه سقراط الحقيقي ، فهو متواضع لا يعلم شيئاً (سوى أنه لا يعلم) وينحصر مجهوده في تطهير ذهن خصمه بطريقة التنفيذ أو التهكم ، ثم استخلاص الحقيقة الكامنة فيه بطريقة التوليد ، ولكن الواقع أنه ليس سقراط الحقيقي ، وإنما هو سقراط الأفلاطوني الذي يعلم كل شيء وإن ادعى أنه يجهل كل شيء . وهو الذي يوجه المناقشة من البداية إلى النهاية ، ومع أنه لا يكف طوال الوقت عن إلقاء الأسئلة ، إلا أنها أسئلة منظمة ، توجه الطرف الآخر نحو وجهة معينة ، وتتضمن في داخلها بكل وضوح جميع عناصر الإجابة . بل هي في واقع الأمر إجابات تتخذ شكل الأسئلة .

والتناقض هنا يتمثل في أن سقراط الذي يدعى الجهل يكشف عن علم شامل ، فهو منافق من هذه الناحية . ثم هو يزيد في إذلال خصمه والتنكيل به . لأن المعلومات الجديدة التي يقدمها إليه ليست من شخص يدعى أنه يعلم كل شيء ، ولكن من شخص يدعى أنه يجهل كل شيء ، ويزيد في فداحة هذا الإذلال أنه يدعى أن كل ما هنالك من جديد قد أتى من الخصم ذاته لأمته هو . مع أن أسئلته الإيحائية أو أجوبته المقنعة هي التي تقوم بكل شيء . وبذلك يصبح جهل الخصم مضاعفاً لأنه يتوهم — لمجرد أنه كان يتكلم في صيغة الجواب وسقراط كان يتكلم في صيغة السؤال — أنه هو مصدر كل ما أسفرت عنه المناقشة من معلومات جديدة . وإذا كان سقراط هو الذي يقوم بكل شيء ، وهو الذي يتحمل كشف الحقيقة كاملاً ، فإن منهجه لا يكون هو التهكم ، وإنما التنكيل والإذلال والتشني في الخصم ، ولا يكون هو التوليد وكشف الحقيقة الكامنة في كل ذهن ، وإنما التلقين المباشر لمعلومات خارجية ، أو الإيحاء غير المباشر بمعلومات خارجية أيضاً .

ويحار الباحثون في نسبة هذه الآراء التي يعرضها أفلاطون على لسان سقراط ، هل هي آراء سقراط نفسه ؟ أم أن أفلاطون اتخذ من سقراط مجرد شخصية مسرحية يضع على لسانها آراءه في محاورات ابتدعتها ؟ .

ويرجح الباحثون أن محاورات أفلاطون الأولى كانت آراء سقراط فيها أقرب إلى آرائه الحقيقية . ثم أصبح سقراط شخصية أسطورية لدى أفلاطون يروقه أن يضع على لسانها آراءه هو ، والذي لا شك فيه مع ذلك ، أن هذه الآراء بمطابقة لآراء أفلاطون نفسه ، سواء كان بعضها مأخوذاً من آراء أستاذه سقراط أم لا .

(٣) مغالطات أفلاطون .

وإذا كان منهج أفلاطون لم يحقق الأغراض التي تنسب إليه ، وإنما حقق في أحيان كثيرة أغراضاً مضادة ، فإنه قد أخفق أيضاً فيما كان يهدف إليه من محاربة المنهج السوفسطائي في الجدل . هذا المنهج الذي يعتمد على المغالطة باستخدام غير مشروع للألفاظ والتركيبات اللغوية . يخرج بها عن حدود معانيها ووظائفها الأصلية ، ويؤدي بالتالي إلى جعل الاستدلال فاسداً . ويصور أفلاطون السوفسطائيين على أنهم مغالطون دائماً . ويسند إلى سقراط مهمة إظهار عنصر المغالطة في جدلهم ، والعودة بالجدل إلى طابعه المنطقي السليم . الذي يكون فيه أداة لكشف الحقائق لا لإخفائها أو تشويهها .

ولكن مغالطات أفلاطون تظهر واضحة وشائعة في الحوار الذي يجريه على لسان سقراط . مما يدل على أن السوفسطائية كما صورها أفلاطون لم تكن ظاهرة عارضة في الفكر اليوناني وإنما كانت ظاهرة متغلغلة في صميمه . ومنه تسربت إلى الفكر الفلسفي بوجه عام . ونظرة متفحصة في محاوره واحدة من محاوراته هي محاوره « الجمهورية » توضح أن في الأفلاطونية عنصراً أصيلاً من السوفسطائية .

فمنذ بداية المحاوره تظهر المغالطات في تنفيذ سقراط لتعريف العدالة . فعندما يقترح كيفالوس أول تعريف للعدالة . وهو :

أنها الصدق في القول والوفاء بالدين . يكون تنفيذ سقراط : لا ينبغي أن أوفي بدينى - إذا كان سلاحاً - لشخص كان عاقلاً ثم أصابه الجنون ، كما لا ينبغي قول الصدق لمن كان في مثل حالته (٣٣١) . ويجب كيفالوس : هذا عين الصواب وكان في وسعه أن يجيب بقوله : إن معنى الدين ذاته ينتفى في حالة كهذه ، عندما يطرأ مثل هذا التغير الأساسى على صاحب الدين .

ويلجأ سقراط إلى نفس الطريقة في تنفيذ التعريف الثانى الذى اقترحه بولمارخوس وهو : العدالة إعطاء كل ذى حق حقه (٣٣١) ، فيقول بامتنعالية ردّ ودیعة السلاح إلى شخص أصبح مخبولاً ، مع أن الودیعة حق لصاحبها . ويجب بولمارخوس : وهذا صحيح . وكان من الممكن أن يرد عليه بأن هذا لم يعد صاحبها وبأن ردها إليه

لأبعد حقاً له بعد كل ما لحق به من التغير، وبأن الطفل الوريث — وإن تكن ثروته حقاً له — لا يتسلم ثروته بنفسه . وبالاختصار هناك مغالطة في استخدام كلمة « حق » في هذا الصدد على الأقل . ومع ذلك فإن سقراط يَمْضِي في هذه المغالطة ، ويقبلها المستمعون إليه بسذاجة .

وبعد المغالطة السابقة بقليل يقول سقراط : إن أقدر الناس على تسديد الضربات في مباراة الملاكمة هو أقدرهم على تجنبها ، وأقدر القواد على سرقة خطط الأعداء هو أقدرهم على حماية معسكره . ومن ذلك يستنتج أن أقدر الناس على حفظ الشيء هو أقدرهم على سرقة (٣٣٣ — ٣٣٤) .

والمغالطة الواضحة هنا هي أن النتيجة تتعلق « بنفس الشيء » على حين أن الكلام في حالة القائد ينصب على خطط الأعداء من جهة ، وعلى حماية المعسكر من جهة أخرى ، وعلى ذلك يكون الاستنتاج النهائي القائل إن العادل إذا كان قادراً على حفظ المال ، كان أيضاً قادراً على سرقة ويبدو العادل لصاً . هو استنتاج واضح البطلان .

وفي الكتاب الثاني (٣٧٦) يعرض سقراط رأيه القائل بأن الحارس في الدولة ينبغي أن يجمع بين الحماسة الفياضة وصفات الفيلسوف ، ويرى أن الكلب يجمع بين هاتين الصفتين معاً . إذ أن « الكلب يثور كلما رأى شخصاً غريباً وإن لم يناله منه أى أذى . على حين أنه يرحب بمن يعرفه حتى لو لم يتلق منه أى خير . . . ولا جدال في أن هذه صفة طيبة ، بل هي صفة الفيلسوف بحق . . لأنه لا يميز صديقه من عدوه إلا على أساس المعرفة أو عدم المعرفة وحدهما ، وأظنك ترى أن حيواناً يميز ما يحبه مما يكرهه بمقياس المعرفة والجهل ، لا بد أن يكون من محبي المعرفة والعلم . . ولا شك أن محبة المعرفة ومحبة الحكمة أى الفلسفة شيء واحد » .

وواضح أن المغالطة هنا تنصب على معنى كلمة « المعرفة » فما يسمى بالمعرفة لدى الكلب هو سلوك آلى بحت ، مبنى على ارتباطات عضوية وحسية معينة ، ولا علاقة له مطلقاً بالمعرفة في مجال العلم البشرى .

ومن الجائز جداً أن يكون سقراط قصد بهذا التشبيه الدعابة ، فمن المحال أن يكون مقصده هو القول بأن الكلب فيلسوف ، ولكن المهم في أن الأمر « أديمانتنوس »

لا يمتنع إلى المغالطة الموجودة. وإنما يؤمن على استنتاج سقراط بطريقة لا تخلو من البلاهة، إذ يقول رداً على القول بأن الكلب لابد أن يكون من محبي المعرفة والعلم : إن الأمر لا يمكن أن يكون على خلاف ذلك .

وفي آخر الكتاب الثاني (٣٨٠) يضع سقراط قاعدة عامة تنص على « أن الأشياء في أحسن أحوالها تكون هي الأقل تعرضاً للتغير أو التحول نتيجة لتأثير شيء خارجي أعني مثلاً أن أصح الأجسام وأقواها هو أقلها تأثراً بأنواع اللحوم والمشروبات وبالمجهود ، وأن أصلب النباتات أقلها تأثراً بالرياح أو بحرارة الشمس أو غيرها من التغيرات الطارئة » . وهنا مغالطة واضحة . لأن الحكم السابق قد يسرى على أشياء معينة . ولكنه لا يمكن أن يكون حكماً عاماً على هذه الصورة . فمن الممكن جداً أن يكون أفضل الأشياء في مجال معين . هو أكثرها تأثراً بما هو خارج عنه ، وأشدّها تعرضاً للتغير . إذ أن أفضل عين هي أشد العيون تأثراً بالضوء وحساسية له ، في حين أن العين غير المبصرة لا تتأثر به على الإطلاق . وأفضل أجهزة الاستقبال هو أكثرها تأثراً بالموجات الصوتية .

ومن الواضح أن أفلاطون في حالة هذه المغالطة إنما يتأثر بمبدأ ميتافيزيقي أثّر لديه ، وهو أن الثبات خير والتغير شر ، ويحاول تطبيقه قسراً في مجال الأمور الواقعية .

وفي الكتاب الثالث يكرر أفلاطون مغالطة مماثلة للمغالطة السابقة . فيقول : « في الموسيقى يؤدي التنوع إلى الفساد . وفي الجسم رأيناه يؤدي إلى المرض . أما البساطة فهي على عكس ذلك . تؤدي في الموسيقى إلى غرس فضيلة الاعتدال في النفس . كما يؤدي بساطة الرياضة إلى بقاء الجسم صحيحاً » . (٤٠٤) فهذه المغالطة تطبيق للمبدأ السابق القائل إن التغير والكثرة شر وفساد . والثبات والوحدة خير وصالح . على مجال الموسيقى والرياضة البدنية . وقد يكون هذا المبدأ صحيحاً في حالة الرياضة البدنية . لأن الأنواع المعقدة من الأغذية — كما أشار قبلي ذلك — تلحق الضرر بالجسم . ولكن تشبيه بساطة التغذية أو طريقة تربية البدن ببساطة الموسيقى فيه مغالطة واضحة ، نستطيع أن ندركها بوضوح في عصورنا الحديثة ، حيث لا يرتبط جمال الموسيقى ببساطتها على الإطلاق ، إذ قد يكون التعقد أحياناً مقياساً من مقاييس الجمال الفني في الموسيقى .

وفي الكتاب القاصر (٦٠٨ - ٦٠٩) يبرهن أفلاطون على خلود النفس ، فيقول :
إن عنصر الشر في الإنسان هو ما يدمره . والخير هو الذي يحفظه ، وشر كل شيء
هو الذي يهلكه (كالمرض في الجسم) على حين أن خيره لا يمكن أن يهلكه ، وعلى
ذلك فإن النفس ، التي هي المبدأ الخير في الإنسان ، لا تهلك أو تفتنى .

وبغض النظر عما تحتشد به هذه الحجة من مسلمات غير مؤكدة ، كالوجود
الجوهري للنفس . وكون النفس هي المبدأ الخير في الإنسان ، فإن فيها مغالطتين
أخرين على الأقل : الأولى هي تأكيد أن خير أي شيء لا يهلكه ، وهو تأكيد باطل ،
لأن الخير في المصباح مثلاً هو النور ، واستمرار الإنارة يهلك المصباح ، وقل مثل
هذا عن ألوف الأشياء الأخرى . والمغالطة الثانية : هي الانتقال من الشر والدمار
المعنوي إلى الشر والدمار المادي (وهو المرض في الجسم) دون أن يحس القارىء
بهذا الانتقال . لأن الألفاظ المستخدمة في الحالتين واحدة .

ولاشك في أن أفلاطون لم يعتمد هذه المغالطات . ولا يمكن القول بأن الذي
أوقعه فيها أنه لم تكن لديه فكرة عن قواعد الاستدلال الشكلي ، وبالتالي عن تلك
القواعد التي تؤدي مخالفتها إلى وقوع الفكر في المغالطات ، فليست معرفة قواعد
الاستدلال الشكلي هي التي تعصم الفكر من الخطأ . ويمكن ممارسة الفكر بطريقة
سليمة دون معرفة بقواعد الاستدلال الشكلي ، ولن يحتاج الفكر منها لتجنب المغالطة
إلا لعدد ضئيل جداً من القواعد التي تدور حول مبدأ التناقض ومجموعة قليلة من
المبادئ الأساسية الأخرى . وقد كان أفلاطون متنبهاً لها ، بل إنه صرح بها تصريحاً
واعياً . فقال عن قانون التناقض : « من الجلي أن نفس الشيء لا يمكن أن يفعل
أو يفعل في جزء واحد منه بطريقتين متضادتين في آن واحد ، وبالنسبة إلى موضوع
واحد » (٤٣٦) ولو أنه التزم بهذه القاعدة على الدوام خلعت محاوراته من الجزء
الأكبر مما فيها من مغالطات . بل إنه نبه إلى ضرورة التحليل الدقيق لعناصر كل
قضية فقال : « الحق أن لممارسة الجدل - يا جلوكون - تأثيراً فريداً في الناس . .
لأنهم كثيراً ما يدخلون دون وعي في مناقشات يتخيلون أنها مجادلات عقلية ، مع
أنها ليست إلاثرثرة . وذلك لعجزهم عن أن يدرسوا موضوعهم بتقسيمه تبعاً لفروعه

المختلفة ، ولتعلقهم بالألفاظ في محاولتهم إيقاع محدثهم في التناقض ، فعملهم ليس نقاشاً ، وإنما ثرثرة » — (٤٥٤) ، وهنا يردد أفلاطون معياراً لو كان قد طبقه لتجنب كثيراً من المغالطات التي تميزت بها طريقته في الجدل .

ولاسبيل إلى القول بأن أفلاطون كان يعتمد المغالطة والتلاعب بالألفاظ ، وأن ذلك كان جزءاً من البناء الدرامي للمحاورة . ذلك أن تراسيماخوس حين ثار على سقراط ومحدثه (في الكتاب الأول) وكان اتهامه الرئيسي له أنه يتلاعب بالألفاظ ، كان رد سقراط (وهو يرتعد) أنه هو وبوليمارخوس لا يجامل كل منهما الآخر ، لأنهما لو كانا يبحثان عن قطعة من الذهب لما جامل أحدهما الآخر . بحيث يضيع على نفسه فرصة العثور عليها ، فكيف وهما يبحثان عن العدالة التي هي أنفس كثيراً من الذهب ؟ والمغالطة في هذه الحجة واضحة ، لأنه يشبه قيمة معنوية أو روحية — كالعدالة — بقيمة مادية كالذهب . ويتلاعب بلفظ « النفيس » ولأن الذهب كغيره من القيم المادية ينقص قدره بالمشاركة . ومن هنا كان من الضروري أن يتنافس الناس عليه ، أما العدالة فيزيد قدرها كلما شارك فيها عدد أكبر .

فعودة سقراط إلى المغالطة في هذا الموقف العصيب ، إنما تدل على أنها جزء من تكوينه ، وأنه لا يستطيع أن يخلص ذهنه منها ومن هنا كان تراسيماخوس على حق — إلى حد بعيد — حين اتهم سقراط بعد قليل بأنه مغالط (٣٤١) .

ولاشك في أن منهج أفلاطون كان يحمل في طياته — إلى جانب عنصر المغالطة — عناصر إيجابية . لقنت الإنسان مجموعة من أعمق أفكاره وأرفع مبادئه .

(٤) نظرية المُثُل أو الصور الخالدة

يربط أفلاطون بين المثل وبين العلم والمعرفة ، ويوضح في محاوره الجمهورية على لسان سقراط مراتب المعرفة الأربعة . فأدناها مرتبة الخيال الحسى الذى تبتلىء فيه خيالات الأشياء وظلالها ومظاهرها كمظهر حصان أو سرير مثلاً ، مما يمكن رسمه أو تصويره . وأرقى من المرتبة السابقة مرتبة الإدراك النوعى للموجودات ، كما هي الحصان أو المنضدة ، وأسمى منها مرتبة الكلية فى الرياضيات والصور الهندسية ، ثم إن أسمى أنواع المعرفة هو معرفة المثل أو الصور الثابتة الخالدة . وهى الماهية الحقيقية للأشياء أى هى الجميل فى ذاته ، والخير فى ذاته (٥٠٧) والعقل وحده هو الذى يستطيع إدراكها . ويشبه سقراط مثال الخير وهو أرفع المثل فى العالم المعقول ، بالشمس فى العالم المنظور . ويخلص من ذلك إلى النتيجة الآتية : « وعلى ذلك فإن ما يضمنى الحقيقة على موضوعات المعرفة . وما يضمنى ملكة المعرفة على العارف هو مثال الخير . فهو علة العلم والحقيقة . (٥٠٨) .

ولا يدع أفلاطون على لسان سقراط مجالاً للشك فى أن كل علم إنما يتم من خلال إدراك العقل للمثل أو معاينته لها . فالجميل فى ذاته هو أساس معرفة الجمال ، والخير فى ذاته هو أساس معرفة الخير . أى أساس العلم الأخلاقى . والعلم الرياضى بدوره يفترض إدراكاً لأنواع من الصور ، بل إن معرفتنا بأى مجال من مجالات العلوم البحتة هى قبل كل شئ معرفة بصور خالدة أو مثل .

وهناك تفسيرات تحاول أن تجعل من المثل الأفلاطونية تعبيراً عن المعقولة الكامنة فى العالم ، وقد اتخذ هذا التعبير فى ظاهره صبغة أسطورية متطرفة . ومع أن هذا التفسير يجعل نظرية المثل أقرب إلى عقولنا ، وينبئ عنها ذلك الطابع الأسطورى الذى يرتبط بالتأكيد الحرفى لوجود « عالم المثل » ويجعل هذا العالم كامناً فى أذهاننا ، إلا أن الشواهد العديدة تثبت أن المثل الأفلاطونية كانت مقصودة بمعناها الحرفى الذى ينفر منه العقل الحديث . والفرق بين الموقفين فرق حاسم ، فحين تكون المثل تعبيراً عن المبادئ المعقولة الكامنة فى العالم ذاته يكون تفسيرها على هذا النحو غير متعارض مع التفسير العلمى للظواهر على الإطلاق . أما حين تكون المثل متممة إلى عالم خاص بها ، وحين تؤكد استقلالها التام عن هذا العالم وعلوها عليه وحين تكون معرفتنا

بظواهر هذا العالم « تذكر » للمثل - بالمعنى الحرفى للكلمة - فإن هذا المعنى يغلو جائلا دون التقدم العامى ويصبح التبليغ منه أمراً ضرورياً لتحقيق سيطرة العقل فى مجال المعرفة .

والواقع أن أفلاطون أراد من المثل أن تكون أنموذجاً من الثبات والأزلية يحتذى للعقل فى فهمه للواقع المتغير . وكان وضعه لعالم المثل فى مقابل عالم الواقع المتغير ، أقوى تعبير عن أزلية القانون الذى يتحكم فى العالم ، وينبغى أن يتحكم أيضاً بنفس الثبات والصرامة فى عالم الإنسان . لكى يحقق فيه نظاماً يضمن القضاء على كل تغير ، ويحفظ لكل موجود وجوده على ما هو عليه .

وإذا كان العقل البشرى ما زال يربط بين إمكان المعرفة وبين وجود نوع من الثبات فى القوانين التى يتعامل بها عقله مع العالم ، فإن هذا الثبات كامن فى قلب الواقع المتغير نفسه ومستمد منه . وهو ليس على الإطلاق نظاماً أزلياً يفرضه عليه عقل مرفوع عن عالم الأشياء ومنفصل عنه انفصلاً قاطعاً . وإذا كان أفلاطون قد أراد من نظرية المثل أن تعبر عن طبيعة النظرة العقلية إلى العالم . من حيث أنها تتخلى عن الطابع العرضى للظواهر المتغيرة ، وتعلو على التقلبات العشوائية للأذهان الفردية أو للأحوال المتغيرة فى الذهن الواحد ، فإنه قد تطرف فى تأكيده هذا إلى الحد الذى يجعل من المثل عنده عائقاً فى وجه المعرفة العلمية لاتعبيراً أصيلاً عنها .

وإذا كانت المثل عند أفلاطون تمثل الحقيقة . وترتبط بعالم الأفكار . وكانت فلسفته تبلغ قمتها فى مثال الخير فإن لهجته وهو يتحدث عن الخير أشبه شىء باللاهوت السلبى الذى يكتفى بالصفات السلبية للألوهية تأكيداً لعلو الفكرة على الأفهام . أو يستدل على صفات الخالق من مخلوقاته تعبيراً عن استحالة الوصول إلى هذه الصفات بطريق مباشر ، وهو يحاول الاقتراب من هذا المبدأ الأسمى بثلاثة تشبيهات مترابطة هى : الشمس والخط والكهف ، فهو يشبه الخير بالشمس . ويشبه العالم الذى يدين بوجوده للخير بالأشياء التى تتلقى نور الشمس ولا تشرى إلا بفضلها ، أما العقل الذى هو وسيلتنا إلى معرفة الخير ، فهو أشبه بالعين التى هى العضو المختص برؤية النور فى الإنسان ، وفى تشبيه الخط يعرض أفلاطون المراحل المتدرجة للمعرفة . التى تبدأ بمعرفة ظلال الأشياء الفعلية ، وتنتهى إلى تعقل المثل الخالصة وعلى رأسها الخير .

وتشبيه الكهف تشبيه مشهور ، نستطيع أن نقده قبل المخاطرة بأثرها ، بل للمذهب أفلاطون بوجه عام ، وربما كان تلخيصاً لتراث فلسفي كامل ، وهو امتداد للتشبيهين السابقين ، بل إنه يكون معهما وحدة واحدة وتشبيهاً واحداً ، والهدف منه هو أن يشرح بطريقة مجازية ذلك الموضوع الذي لا يمكن فهمه بطريقة مباشرة ، والفن هو مع ذلك مصدر كل معرفة حقيقية ، وكل وجود حقيقي . وهو فضلاً عن ذلك النموذج الذي لا يكون بدون حكم صحيح للتولة أو تربية سليمة للفرد .

والكهف منذ أبعد العصور مكان ملائم للوحى وللرؤيا ، ورمز واضح لحاجة الإنسان إلى الحماية والمأوى والشعور بالاطمئنان من أخطار العالم الخارجى ، وفيه من الغموض ما يجعله مصدراً دائماً للإلهام . ومدخلاً مفضلاً ينتقل به خيال الإنسان من العالم الطبيعى إلى عالم ما فوق الطبيعة . وتتجلى قدرته الفردية بصورة متكررة فى ضروب شتى من أساطير الإنسان وفنونه وآدابه .

وإذا كان الكهف رمزاً للمأوى ، وكان الإنسان منذ أقدم العصور ياجأ إليه التماساً للأمن والطمأنينة . وكان من الطبيعى أن تلجئه ظروف طبيعية متعددة على أن يلزمه فترات طويلة لا يبارحه . فمن الطبيعى أيضاً خلال هذه الفترات الطويلة أن يوقد النار التماساً للدفء أو درءاً لغائلة الوحوش ، وتبديداً لظلام الكهف الدامس . وكانت هذه النار بالتالى تبعث داخل الكهف ظلالاً تثير مخيلته ، فيبدو له الكهف أشبه بعالم صغير فيه كائنات ذات أشكال شتى . فإذا ما عاد . فى فترات الأمن النسبية إلى العالم الخارجى . وغادر كهفه طالباً للغذاء . تكونت لديه فكرة ازدواج بين الواقع الخارجى وبين ظلال الكهف التى هى صدى مصغر لهذا الواقع . هذه الصورة كامنة بمعنى ما فى اللاشعور الجماعى للإنسانية . وهى تتجسد من آن لآخر فى شكل أسطورة أو قصة أو قصيدة أو لوحة أو تمثال .

وفى أسطورة الكهف من الرموز ما يجعل كل مفكر يجد فيها ما يريد ، وهى تقبل أكثر التفسيرات تنوعاً ومرونة . وفى كل عصر حين كان الإنسان يحس بالقلق وعدم الرضا كان ياجأ إليها تعبيراً عن اتجاهه إلى الرفض ، ولكن أفلاطون قد استطاع بقدرته على الجمع بين النزعة الشعرية والمزاج الفاسفى أن يرتفع بها إلى مستوى الموقف الفلسفى العميق .

وكهف أفلاطون تطل فتحته على النور ، ويقبع فيه رجال قيدت أرجلهم وأعناقهم بأغلال بحيث لا يستطيعون التحرك من أماكنهم ولارؤية أي شيء سوى ما يقع أمام أنظارهم . ومن ورائهم تضيء نار اشتعلت عن بُعد في موضع عال ، فهم لا يرون من أنفسهم ومن جيرانهم شيئاً غير الظلال التي تلقىها النار على الجدار المواجه لهم ، وإذا تحدث أحد من الذين يمرون من ورائهم ظنوا أن الصوت آت من الظل البادى أمامهم . فهؤلاء السجناء لا يعرفون من الحقيقة في كل شيء إلا ظواهرها . فإذا أطلقنا سراح واحد منهم ، وسار رافعاً عينيه نحو النور ، فإنه سوف ينهر إلى حد يعجز معه عن رؤية الأشياء التي كان يرى ظلالها من قبل . وسيعتقد أن الأشياء التي كان يراها من قبل أقرب إلى الحقيقة من تلك التي نريه إياها الآن ، فإذا اقتدناه إلى حيث يواجه ضوء الشمس ، انبهرت عيناه من وهجه إلى حد لا يستطيع معه أن يرى أي شيء مما نسميه الآن أشياء حقيقية ، واحتاج إلى التعود تدريجياً قبل أن يرى الأشياء في هذا العالم الأعلى ، ففي البداية يكون أسهل الأمور أن يرى الظلال ، ثم صور الناس وبقية الأشياء منعكسة على صفحة الماء . ثم الأشياء ذاتها . وبعد ذلك يستطيع أن يرفع عينيه إلى نور النجوم والقمر . وآخر ما يستطيع أن يتطلع إليه هو الشمس كما هي وفي موضعها الخاص . وبعد ذلك سيبدأ في استنتاج أن الشمس هي أصل الفصول والسنين ، وأنها تتحكم في كل ما في العالم المنظور ، وأنها بمعنى ما . علة ما كان يراه هو ورفاقه في الكهف . فإذا عاد بعد ذلك إلى مسكنه القديم ، وعاد فجأة من الشمس ، فإن عينيه تنطنيء من الظلمة ، فإذا كان عليه أن يحكم على هذه الظلال من جديد ، وقبل أن يعتاد الظلمة . وهو أمر يحتاج إلى بعض الوقت ، سخر منه السجناء . وقالوا : إنه لم يصعد إلى أعلى إلا لكي يفسد إبصاره . وإن الصعود أمر لا يستحق منا عناء التفكير فيه .

فالسجن يقابل العالم المنظور ، ووهج النار الذي كان ينير السجن يناظر ضوء الشمس ، أما رحلة الصعود لرؤية الأشياء في العالم الأعلى ، فتمثل صعود النفس إلى العالم المعقول . وآخر ما يدرك في العالم المعقول بعد عناء شديد هو مثال الخير . ولايكاد المرء يدركه حتى يستنتج حتماً أنه علة كل ما هو خير وجميل في الأشياء جميعاً ، وأنه في العالم المنظور هو خالق النور وموزعه ، وفي العالم المعقول هو مصدر الحقيقة والعقل ، فبدون تأمل هذا المثال لا يستطيع أحد أن يسلك بحكمة ، لا في حياته الخاصة ولا في شئون الدولة .

وبهذا المعنى يكون التشبيه تلخيصاً لقصة الإنسان الذي تعوقه معرفة الظلال ،
أى المعرفة الحسية ، عن التطلع المباشر إلى الأمور فى ضوئها الحقيقى . فإذا ما أُطلب
إلى الإنسان أن يفتح عينيه لمواجهة الحقائق ، اضطرب فى البداية ، وظن أن حسه أُصدق
من فكره ، ولكنه حين يتغلغل فى العالم المعقول يدرك آخر الأمر مدى فداحة الخطأ
الذى كان قد تردى فيه ، ولا يرسى عن النور الذى أصبح فيه بديلاً . وهكذا خلقت
صورة الكهف عند أفلاطون التمييز الفلسفى الأساسى بين المظهر والحقيقة ، وأكدت
أولوية عالم الأفكار فوق عالم المحسوسات الذى كان مكروهاً دائماً لارتباطه بأوضاع
اللمسة يعيش فيها الإنسان ، وإذا كان التمييز بين المظهر والحقيقة ، وتأكيد أولوية
عالم الأفكار يمثل العنصر الأساسى فى الميتافيزيقا بصورتها التقليدية ، فمن الممكن القول
بأن صورة الكهف هى أساس كل ميتافيزيقا .

وفى هذه الميتافيزيقا التى خلقت العالم فوق المحسوس تنقلب العلاقة بين العالم
الفكرى المثالى الذى يبدعه عقل الفيلسوف وبين العالم الواقعى المحسوس ، فيصبح العالم
المحسوس هو الوهمى لأنه حافل بالألم . ويصبح العالم المعقول هو الحقيقى ، وتسهم
الميتافيزيقا الغربية فى دعم تلك العلاقة المعكوسة ، أى تأكيد حقيقة عالم العقل الذى
يخترعه الروح ، ووهمية عالم الواقع والحس الذى يجد الإنسان نفسه فيه بالفعل . وينجم
عن ذلك انقلاب أساسى فى الأوضاع ، تصور فيه المفكرون أن الحقيقة وهم . وأن
الوهم هو الحقيقة ، وأن المعقول المجرد الذى يفكر فيه الإنسان أكثر حقيقة من
المحسوس العيى الذى يراه ويامسه ، وتصيح الماهية أكثر حقيقة من الوجود .

(٥) حملة أفلاطون على الشعر والفن

حمل أفلاطون في أكثر من محاورة من محاوراته على الشعر والفن ، وحين كان يحمل على الفن في هذه المحاورات كان يركز حملته على الشعر بوجه خاص . ولم يكن استخدامه للفظ الشعر يفرق كثيراً عن استخدامه للفظ الفن . مما قد يستدعى منا أن نستخدم لفظ الشعر أحياناً بمعنى مرادف للفن بوجه عام .

وقد هاجم الشعر في محاورة الجمهورية في الكتاب الثاني والثالث ، ثم استأنف هذا الهجوم في الكتاب العاشر ، وكان هجومه عليه من ثلاث نواح مختلفة :

الناحية الأولى ناحية تربوية ، فهذا الشعر يعرض للأساطير الخافلة بالكاذب ، ويصور الآلهة بصورة غير لائقة ، وهو ميروس وهيزيود وغيرهما من الشعراء يصفون الآلهة بصفات لونسبت إلى البشر لحطت من قدرهم ومكانتهم ، فالآلهة متآمرة منتقمة ساخرة لاهية عابثة ، بل خليعة وماجنة في بعض الأحيان . وأفلاطون يريد للآلهة أفضل صورة ممكنة ، ولا سيما في أذهان النشء الذي ينبغي أن تضمن له الدولة المثلى أرفع تربية ، بل هو يرفض أساساً التصوير البشرى للآلهة في العقيدة اليونانية . ويدعو إلى آلهة مجردة عن صورة البشر ، وعن صفات الكائنات الطبيعية وربما كان أكثر تطرفاً من اللاهوتيين في العصور الدينية ، إذ أنه ينادى بضرورة وصف الآلهة بأنها علة للخير وحده ، لا للشر أيضاً ، إذ أن ما هو خير لا يضر . ولا يمكن أن يكون علة للشر . ومعنى ذلك أن ما هو خير ليس علة كل شيء . وإنما هو علة الأشياء الخيرة ، لا الشريرة ، فهو ليس علة معظم ما يحدث للناس . إذ أن الخير في حياة البشر قليل ، والشر فيها كثير . فالخير ليس له من مصدر سوى الله . أما الشر فلنبحث له عن مصدر غيره (٣٧٩) فهو إذن يعيب على الشعراء إساءتهم إلى الآلهة بجعلهم مصدراً للشر إلى جانب الخير . ولكن هذا الرأي ينبى عن الآلهة القدرة الشاملة ويؤدى إلى القول بنوع من الألوهية ذات القدرة المحدودة .

ثم إن الحملة على عناصر التشبيه بالإنسان في العقيدة اليونانية وإن أيدها المنطق السليم والتطور التالى للعقائد البشرية ، فإنها من الناحية الجمالية الخالصة قد قصت على الطابع الشعري والفنى في هذه العقيدة ، وكان الشعراء يؤثرون الحقيقة الشعرية ذات

للتأثير الانفعالي والصور الحية ، على الحقيقة المنطقية التي تتضمن المعلومات الواقعية أو البروس الأخلاقية ، وقد جعل اليونانيون لعقيدتهم وظيفة جمالية قبل كل شيء ، واتخذوا منها مادة للشعر والتمثيل والنحت والغناء . ولم يكونوا يأخذونها مأخذ الجدل إلى الحد الذي تصوره أفلاطون ، وقد كانت مواسمهم الدينية مناسبات لاجتماعات فنية ، وموسيقية ومسرحية ، ولم تكن فترات خشوع أو تقديس بالمعنى المعروف في الأديان اللاحقة . ومن هنا كان تقريبهم المسافة بين الآلهة والبشر ، وإزالة الحدود الفاصلة بينهما ، وخلق منطقة وسطى بينهما الأبطال وأنصاف الآلهة ، مظهراً من مظاهر الوظيفة الجمالية للعقيدة .

ولكن أفلاطون بتأثره بالأديان الشرقية القديمة التي عرفها بالاتصال المباشر أو عن طريق الفيشاغورية قد أراد نقل النظرة الجادة إلى الدين من الشرق إلى اليونان ، وتغيير وظيفة العقيدة الدينية تبعاً لذلك تغييراً أساسياً .

ومن جهة أخرى كان أفلاطون في محاورة الجمهورية يؤسس دولة يعتقد أنها الدولة المثلى ، فكان من الطبيعي في فورة حماسه أن يهاجم الفن والأساطير التي تكون الثقافة الشعبية وأن يسعى إلى تطهير الأذهان منها في سبيل إحلال تعاليمه الجديدة محلها ، وتمهيد الطريق لنوع التعليم الذي يريده ، وقد انتهى به التطرف إلى حد النظر إلى الفن من زاوية واحدة ، هي ما ينطوي عليه من معارف ومعلومات يراها ضارة بدعوته ، متجاهلاً ذلك الوجه الآخر للفن الذي يكون فيه نشاطاً روحياً له قيمة يكتسبها من مجاله الخاص ، لا من الحقائق التي ينطوي عليها ، ويكون لازماً للإنسان لمجرد كونه فناً ، لا لأنه دعوة إلى هذه الفكرة أو تلك .

وإذا كان أفلاطون يحاسب الأعمال الفنية على أساس ما فيها من معلومات ، أو ما تتضمنه من دعوة أخلاقية مباشرة ، فإنه بهذا يحكم على الفن كما لو لم يكن بينه وبين العلم والأخلاق أي حد فاصل ، ومع أن الحضارة اليونانية بأسرها لا ترى حداً فاصلاً بين مفهوم الخير والجمال ، وكان المزج بين فكرتي الجميل والخير هو محور النظرية اليونانية في الفن ، فغاية الفن عندهم لم تكن هي اللذة وحدها ، وإن تكن اللذة أساسية فيه ، وإنما التهذيب والتقويم أيضاً ، إلا أن أفلاطون بالغ في تقديم التهذيب على اللذة ، وانتقد هو ميروس على النحو الذي كان خليقاً أن ينتقد عليه

فيلسوفاً أخلاقياً ، مستبعداً كل نسيج المشاعر الإنسانية المتدفقة ، وانفجار الغضب والحزن والخوف ، بوصفها ضارة بالمواطنين الناشئين . ولأنها تضرب لهم مثلاً سيئاً مع أن هذه الأمور وحدها هي التي خلدت الإلياذة والأودسا ، من حيث هما عملان شعريان ، لبحثان أخلاقيان .

على أن في فلسفة أفلاطون جانباً أسطورياً يناقض به نفسه ، فالأسطورة تعبر عن نوع من المعرفة الاحتمالية في أمور لا يمكن إقامة البرهان عليها . لأنها تتعلق بمسائل لا يمكن التوصل فيها إلى حقيقة يقينية . ومن قبيل هذه المسائل البحث في أصل العالم وطبيعة الألوهية والحياة الأخروية وأصل النفس البشرية ومصيرها . وبعض المسائل المتعلقة بتنظيم الدولة ، تلك كلها مسائل لا يستطيع العقل الإنساني أن يصل فيها إلى معرفة لها نفس يقين المعرفة الرياضية . ومن هنا كان عليه أن يلجأ إلى الأسطورة والخيال بوصفهما أفضل وسيلة للتعبير عن هذا النوع من الحقائق . بل إن أفلاطون قد التجأ إلى الأساطير ذات الطبيعة الشعرية في الموضوعات ذات الأهمية الكبرى . وجعل من إحدى محاوراته الكبرى وهي « طيماوس » أسطورة واحدة متصلة . ثم إنه لم يقتصر على الإجابة بالأساطير في صدد مشكلات رئيسية للفكر اليوناني . ولم يقتصر مهمتها على الأمور الغيبية المتعلقة بالأصل والمصير الكوني ، وإنما مدها إلى صميم عملية الحكم السياسي ذاتها . فلا بد من « أكذوبة » من أجل إقناع المواطنين بأهم المسائل في فلسفة الحكم عنده وهي إنقسام الناس إلى طبقات أساسية متميزة ، ففي هذه المسألة الأساسية تقوم الأسطورة بمهمة إقناع المواطنين بأنهم من معادن متباينة . وبأن هذا تقسيم اقتضاه النظام الطبيعي للعالم . فإذا تسرب الشك إلى نفوسهم في هذا المبدأ . أو فكروا في الثورة عليه ، كان للحكام أن يكذبوا عليهم بأن يؤكدوا لهم أن الآلهة قد أرادت هذا التقسيم وباركته . أو أن هذا أمر قضت به « النبوءة » فالتناقض إذن واضح بين هذه الطريقة وبين حملته على الشعراء لالتجأهم إلى هذا الأسلوب ذاته .

والناحية الثانية من هجوم أفلاطون على الشعر تتصل بالأسلوب ، وهو هنا يعرب عن رأى غريب لا يعتمد فيه على المقاييس الجمالية أو الفنية ، وإنما يعتمد فيه على مقاييس فلسفية لاصلة بينها وبين الشعر أو الفن على الإطلاق . فهو يطبق مبدأ « الثبات » خير

والتغير والكثرة فساد ، ويرى أن أسلوب السرد أفضل من الأسلوب الدرامي الذي يتقمص فيه الشاعر شخصيات مختلفة ، فيكون عمله محاكاة لها (٣٩٣ - ٣٩٥) ويقول : « وإذن فهو ميروس وبقية الشعراء يلجأون إلى المحاكاة فيما يروونه . . . وإذا كان المرء يستطيع أن يحسن أداء عمل واحد فقط لعدة أعمال ، وأنه إذا حاول الجمع بين عدة حُرُف فلن يشتهر بإجادة أى منها ، فهذا يصدق أيضاً على المحاكاة ، فليس في وسع أحد أن يحاكي عدة أشياء بنفس المهارة التي يحاكي بها شيئاً واحداً . . . وبالأحرى فلن يستطيع الشخص الواحد أن يؤدي وظيفة جدية في الحياة ، ويحاكي في الوقت نفسه عدة أشياء بمهارة ، مادامنا قد رأينا أنه حتى في نوعين متقاربين من المحاكاة كالتراجيديا والكوميديا ، لا يستطيع نفس الشاعر أن يمارسهما معاً ببراعة . . . ألم ندخل الإثنين منذ قليل في باب المحاكاة ؟ . . . وبالمثل لا يستطيع المرء أن يكون شاعراً قصاصاً وممثلاً ناجحاً في الوقت نفسه ، وكذلك لا يمكنه الجمع بين التمثيل الجدي والهزلي ، وإن تكن كل هذه الأشياء داخلة في باب المحاكاة . . . بل إنه ليخيل إلى أن الموهبة البشرية موزعة على أجزاء أدق وأصغر حتى من هذه ، بحيث يستحيل إجادة محاكاة عدة أشياء . ناهيك بأداء الأفعال التي يعبر عنها المرء في محاكاته » .

وإنما كان أسلوب السرد أفضل من الأسلوب الدرامي الذي تتناوب الأدوار فيه شخصيات بصورها الشاعر . لأن الكثرة في ذاتها شر ، والعمل الشعري الذي ينطوي على كثرة الشخصيات والمواقف والاتجاهات أسوأ من العمل البسيط الذي يصل إلى هدفه مباشرة ، فالشعر غير المتنوع أفضل من الشعر المزدهم بالتنوع والتغير (٣٩٧) ومن المؤكد أن أفلاطون لم يضع في ذهنه المقاييس الجمالية حين أصدر هذا الحكم ، إذ لا مجال للمقارنة - من الوجهة الجمالية - بين حديث مباشر يصف أهدافه مباشرة ، وبين عمل فني معقد متعدد الشخصيات يوصلنا إلى هذا الهدف نفسه ولكن من خلال بناء درامي متكامل ولو صح هذا المبدأ لكان معناه أن القطعة الموسيقية التي تعزفها آلة واحدة ، أفضل من تلك التي تعزفها فرقة كاملة ، وأن القطعة ذات الصوت الواحد أو الإيقاع الموحد أفضل من القطعة البوليفونية ذات الإيقاعات المتباينة . ولو أنه اصطنع المقاييس الفنية السليمة لقال بالطبع إن الفن الأقدر على تصوير مختلف المواقف والشخصيات هو الفن الرائع بحق .

ثم إنه عاب الكثرة من وجه آخر ، وهو أن الشاعر الذي يقدم كثرة من الشخصيات لا بد أن يتقصر كلا من هذه الشخصيات . فإن كان من بينها ضعيف أو جبان أو متخاذل ، انتقلت هذه الرذائل بدورها إلى نفس الشاعر . لأن النفس تتأثر بالمحاكاة وتغلب بالتدريج على مشاكلة من تحاكيهم ، ولا بد أن يكتسب الشاعر شيئاً من الشر إن استطاع أن يتحدث بلسان الأشرار ويحسن التعبير عن مواقفهم .

ولوصح هذا لوجب أن تكون طبيعة أفلاطون قد فسدت نتيجة لتصويرها شخصيات بعدها هو ذاته بغیضة أو ذات آراء باطلة . مثل كاليكليس وتراسيماخوس وبروتاجوراس . فأفلاطون بمعنى معين كاتب درامى . وأنجح محاوراته تلك التى لجأ فيها إلى نفس الطريقة التى ينتقدها .

وإذا عاب أفلاطون كل ما يميز العمل الشعرى ، وانصبت انتقاداته فى واقع الأمر على الموقف الدرامى والقدرة على تصوير الشخصيات فى دقة وإحكام ، فعنى هذا أنه يعد أفضل ما فى الشعر أو الأدب رذيلة .

والناحية الثالثة من هجوم أفلاطون على الشعر . تتصل بتزييفه صورة الواقع . وتقديمه نماذج مشوهة له . وهو هنا يلجأ إلى فكرة المحاكاة فى نقد الفن ، ولكنها ليست محاكاة مشاعر النفس البشرية وأحوالها ، وإنما محاكاة العالم الحقيقى .

وفى رأى أفلاطون أن الفن أيسر سبيل إلى تقديم صورة سطحية للعالم بأكمله ، ويستطيع الفنان أن يدعى القدرة على محاكاة كل شىء . « ذلك لأن عمله لا يقتصر على إنتاج الأشياء المصنوعة فحسب . بل إنه يستطيع أن يخلق كل النباتات والحيوانات ، وكل الأحياء . فضلاً عن ذاته أيضاً . وكذلك الأرض والسماء والآلهة والأجرام السماوية ، وكل ما فى باطن الأرض فى العالم السفلى . . ألا ترى أنك أنت ذاتك تستطيع خلق هذا كله على نحو ما ؟ إن أسرع الطرق لذلك هى أن تأخذ مرآة وتدور بها فى كل الاتجاهات . وسرعان ما ترى نفسك وقد أتييت بالشمس والنجوم والأرض وذاتك وكل الحيوانات والنباتات الأخرى » (٥٩٦) ، وهكذا يشبه أفلاطون عمل الرسام بهذه العملية التى يدير فيها الإنسان مرآة من حوله ليصنع منها مظاهر وتحيالات للأشياء . فإذا صنع الفنان كرسياً ، فلهذا الكرسي مرتبة ثالثة من حيث الوجود ، إذ أن هناك أولاً فكرة الكرسي كما صنعها الدهن الإلهى ، وهناك ثانياً الكرسي

المادى الذى يصنعه النجار ، وثالثاً مظهر الكرسي أو صوره كما يرسمها الفنان ، ومعنى ذلك أن العمل الفنى لا يحاكي المثل الثابتة للأشياء ، ولا يصنع أشياء فعلية كتلك التى نراها فى العالم الواقعى ، وإنما يحاكي مظاهر هذه الأشياء الجزئية فحسب . فالفنان إذن أبعد ما يكون عن « الخلق » بل إنه أقل مرتبة من الصانع ذاته ، لأن الصانع على الأقل يأتى لنا بأشياء فعلية ، أما الفنان فيحاكى تلك الأشياء الفعلية التى أنتجها الصانع . وهكذا يرتبط نقد أفلاطون هذا للفن ، بنظريته فى المثل ، وتكون الأعمال الفنية فى نظره أقرب إلى الظلال التى هى أدنى مراتب الوجود ، وأبعد الأشياء عن الحقيقة .

ومن الممكن القول بأن رأى أفلاطون فى الفن بوصفه محاكاة لمظاهر الأشياء ، ينطبق أيضاً على الشعر ، فالفن محاكاة بالخطوط والألوان ، والشعر محاكاة بالكلمات والأوزان .

وإذا كانت فكرة المحاكاة لا تنطبق أصلاً على بعض الفنون كالفنون الزخرفية والمعمارية التى لا يمكن أن توصف نواتجها بأنها ظلال لأى شىء ، فنستطيع أن ندرك مدى الضعف فى نظرية المحاكاة ، هذا إلى إقحامه المسائل الميتافيزيقية فى مجال الفن ، وهو خطأ أساسى يشوب نظريته فى الفن بأسرها ، إذ أننا لانطلب من العمل الفنى أن يقدم إلينا تفسيراً ميتافيزيقياً لحقائق الأشياء . بل إن نفس الطابع « الوهمى » للفن هو مصدر قوته . ولو كان الهدف هو إنتاج أشياء واقعية لكان صانع الإطار الذى توضع فيه الصورة أفضل من الفنان الذى رسمها . وهى نتيجة باطلة تدل على مدى تهافت هذه النظرة إلى الفن . فإذا كان الفن حتى فى الحالات التى يصور فيها موضوعاً جزئياً أو فردياً يسمى دائماً إلى تجاوز الفردية والجزئية ، ويقدم من خلال الأمثلة الجزئية أو الحالات الفردية نماذج لعالم كامل يتصف بالعمومية والشمول . وكان هذا من أوضح علامات العبقرية فى الفنان ، فإن أفلاطون يكون قد تجاهل ذلك أو غفل عن إدراكه ، على الرغم من كل ما كان يتصف به من مزاج فنى .

ثم هو فى محاورته « إيون » Ion وهى من المحاورات الأولى له والسابقة على محاورته « الجمهورية » يهاجم رواية شعر هوميروس ومنشديه ويأخذ عليهم جهلهم (م ١٠ - النقد اليونانى)

بحقيقة ما يتحدثون عنه ، فهم في رأيه مسحورون أو منقادون بفعل ما يشبه المغناطيسية .
لا يسيطرون على أنفسهم ولا يملكون فناً أو معرفة ، لأنه إذا ناقشهم في حقيقة ما يتحدثون
عنه يجدهم لا يعون ما يقولون .

وتدور هذه المحاورة بين سقراط والمنشد إيون ، وفيها يستدرج سقراط إيون حتى
يقر له بأنه لا يهتم إلا بشرح شعر هو ميروس وإنشاده دون سائر الشعراء ، وهو في هذا
الشرح والإنشاد لا يصدر عن قواعد فنية معينة ، ولا عن مبادئ عقلية خاصة .
وإنما عن نوع من النشوة الفنية يغيب فيه شعوره ، وهو ما يدعو أفلاطون بالإلهام .
ومصدره إلهي محض ، ويستنتج سقراط من إيون أن المنشد والشاعر لا يصدران عن
العقل ، بل عن الإلهام الإلهي والشاعر يصدر في ذلك عن أصالة ، ثم يعدى الشاعر
المنشد . كما ينتقل الجذب من الحديد الممغنط إلى قطع الحديد الأخرى ، فتصبح
بدورها مغناطيسية تجذب ما يمسيها ، فالشاعر « كائن أثري مقدس ذو جناحين ،
لا يمكن أن يتكرر قبل أن يلهم . ويفقد هذا الكائن في الإلهام إحساسه وعقله . وإذا
لم يصل إلى هذه الحالة فإنه يظل غير قادر على نظم الشعر أو استجلاء الغيب . وما دام
الشعراء والمنشدون لا ينظمون أو ينشدون القصائد الكثيرة والجميلة عن فن . ولكن
عن موهبة إلهية لذلك لا يستطيع أحد منهم أن يتقن إلا ما تلهمه إياه ربة الشعر . . .
لذلك يفقدهم الإله شعورهم ليتخذهم وسطاء كالأنبياء والعرافين والملمهين . حتى
ندرك — نحن السامعين — أن هؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر الرائع شاعرين
بأنفسهم ، وأن الإله هو الذي يحدثنا بأنفسهم » (٥٣٤ أ — د) .

وهو في محاورة « الدفاع » يشير إلى هذا المعنى . حين يصف سقراط الشعراء
بأنهم لا يوجهون الناس التوجيه المنتظر ممن ادعى الحكمة ، لأنهم كالقديسين أو
المتنبئين الذين ينطقون بالآيات الرائعات وهم لا يفقهون معناها ، فإنما يرجع
إلى معرفة ولا إلى حكمة ، بل يرجع إلى موهبة طبيعية ما Phusei وإلهام
(٢٢ — ٣٠) ومن أجل ذلك حظ من قدر حكمتهم ومعرفتهم وفضل عليهم أصحاب
الحرف والصناعات .

ويتبين من كل مدنا ما ن نقد أفلاطون للفن يتركز حول تأكيد حقيقة هامة

وهى : أن الفنان لا يملك حقيقة يعبر عنها ، سواء بالقول أو بالتصوير ، لأنه إما يحاك
لا يعرف حقيقة ما يحاكيه ، أو هو مدفوع بقوة ما « لاعقلانية » *irrationnel*
لا يعي معها ما يفعل أو يقول ، ويحدث في الناس مثل الذى عنده ، فيثير في نفوسهم
انفعالا واضطراباً لا تستقيم لهم معه الحكمة والاتزان اللذان ينشدهما الفيلسوف لهم .

ثم هو يحمل على فن الخطابة في محاوره « جورجياس » فقد عده نوعاً من الخبرة
العملية المكتسبة بالممارسة *empirisme* غايتها التأثير في السامعين والتمويه عليهم .
شأنها في ذلك شأن السفسة والطهى والزينة ، أى تلك المهارات التى لا تحقق للإنسان
خيراً ولا نفعاً يعود على نفسه أو بدنه . بل تكسبهما مظهر الصحة والسلامة فقط .

ولاشك أن هذا الموقف النقدي للفن عند أفلاطون ليس إلا ثمرة من ثمار الفلسفة
السقراطية التى كان أهم سماتها التمسك بالاتجاه العقلى والتشدد الأخلاقى والقضاء على
كل اندفاع وجدانى أو حماسية .

ولاشك أن سقراط قد اتخذ موقفاً مضاداً لما ساد عصره من إكبار القيم المادية
والدنيوية . فقامت فلسفته على الحرص على الطهارة الروحية والعناية بالنفس وفضيلتها .
وكان سقراط ومن بعده تلميذه أفلاطون يقودان تيار القديم والحفاظ على عليه . بينما
كان السوفسطائيون والفنانون يقودون تيار الجديد والدعوة إليه . ويهاجمون النظم
المتوارثة . ويدعون إلى التغيير والتطوير في كل أنحاء الحياة ، وعبر بروتاجوراس
أشهر سوفسطائي هذا العصر عن معالم ذلك الروح الجديد في الفلسفة بعبارة المشهورة :
« الإنسان هو مقياس كل شيء » وأظهر لمواطنيه كيف يمكن أن تختلف الأشياء
باختلاف نظرة الإنسان إليها . وإن مفاهيم العدالة والحق والخير والجمال ليست ثابتة
ولامطلقة ، ولا ترجع إلى أى مصدر إلهي ، وإنما مصدرها اتفاق الناس ومواضعاتهم .

وقد صاحب هذه الحركة الجديدة في الفكر . تجديد شامل لحق الفنون الأدبية
والتشكيلية ، ولم يكن يلقى من سقراط ولا من تلميذه المخلص أفلاطون أى ترحاب ،
وكان أشد ما أثار ثائرة هذين الفيلسوفين المحافظين ، هو تحرر الفنون من القواعد
والتقاليد المتوارثة ، التى كانت تقيدها في العصور القديمة ، وتوجهها إلى خدمة

الأهداف الدينية والأخلاقية القويمة ، فأصبحت في نظرهما لا ترمى إلى الفضيلة الأخلاقية بقدر ما تهدف إلى متعة المتذوق والتأثير فيه . وقد روي اكسينوفون Xenophone كيف كان سقراط دائم النقد للمفهوم الحسبي للجمال ، وهو الشائع عند أكثر معاصريه وكيف كان يذهب دائماً إلى التوحيد بين الجميل وبين الخير أو النافع .

وقد سار أفلاطون على نهج سقراط في هذا النقد ، وأفاض في آتهام الشعراء والغنائين بإفساد النفوس وتضليلها ، وكان هذا النقد يزداد بالطبع بقدر ما يزداد تسلط الروح السقراطية عليه ، وتغلب النزعة للعقلية والعناية بالأخلاق المتشددة على فلسفته .

وهذا الجانب الخلقى في فلسفته صرفه عن العناية بالدلالة المباشرة للأدب ، جهه إلى نقد الشعر الذي يصف النقائص التي تبدو في محاكاة الشعراء السيئة ، فحمل على الشعر عامة وعلى هوميروس في ملحمتيه خاصة ، لأنه عرض فيهما نقائص الأبطال ، ولأنه - من هذه الناحية - كان مصدراً لشعراء المآسى فيما بعد ، وهم الذين صوروا الحزين ينتقلون من السعادة إلى الشقاء . وهذا عيب خطير عند أفلاطون ، لأنه - مثل أستاذه سقراط - يرى أن العدالة المتوافرة للخيرين هي وحدها التي تجعل المرء سعيداً . فشعراء المآسى يسيئون في محاكاة الحقيقة حين يظهر في محاكاتهم أن من الممكن أن يصير الشرير سعيداً ، والخير شقياً ، ويقول أفلاطون : « لا شيء من الشر يمكن أن يحدث للإنسان الخير ، لا في هذه الحياة ولا بعد الموت » . وتبعاً لهذه النظرة يرتب أفلاطون أجناس الشعر على حسب دلالتها الخلقية المباشرة . فيفضل - نسبياً - الشعر الغنائي ، لأنه يشيد مباشرة بأعجاد الأبطال ، يليه شعر الملاحم ، لأن النقائص المصورة فيه لا تؤثر في مصير البطل ، ولا تقال كثيراً من إعجابنا به بوصفه بطلاً ، ويأتي بعد ذلك التراجيديا ثم الكوميديا . فهما أسوأ نماذج الشعر لمساسهما المباشر بالخلق .

وهذه النظرة الخلقية هي التي جعلته يرحب في جمهوريته بالشعراء الغنائيين الذين يمجدون الأبطال والقديسات الصالحة ، فبعد أن طردهم من الجمهورية باسم المبادئ العامة النظرية الميتافيزيقية والخلقية والعملية ، عاد فأدخلهم من باب آخر ، هو التغنى بالفضائل وأصحابها .

ويتصل بهذا الجانب الخلقى أن أفلاطون كان ينعى على شعراء عصره أنهم كانوا يتملقون الجماهير ، وهم فى تملقهم خاضعون لنوعين من الاستبداد : استبداد الجمهور واستبداد الحاكم .

ولكن التطور الذى لحق بفلسفته قد أظهر له آراء أخرى جديدة فى الفن . كانت من جهة نتيجة انفلاته من حدود العقلية السقراطية ، وتغلب طبيعته الشاعرية الفياضة عليه . وكانت من جهة أخرى نتيجة طبيعية لظروف حياته الخاصة المختلفة كل الاختلاف عن ظروف حياة سقراط وملابساتها .

(٦) تصالح أفلاطون مع الفن والجمال

وقد كان من المستحيل أن يظل أفلاطون مقيداً بأفكار سقراط وفلسفته ، محصوراً فى حدود عقليته المرتبطة بالإصلاح الأخلاقى فحسب ، كما كان من الطبيعى أن تتسع نظرة أفلاطون إلى الفن وتصوره للجمال ، لتطور يساير تطور نظريته فى الوجود والمعرفة وتصوره للحقيقة ، فيزداد اتجاهه نحو النزعة الاعتقادية التوكيدية ، مع تساؤل النزعة العقلية السقراطية لديه . كما يزداد اتجاهه نحو الإيمان والإلهام والتجربة الميتافيزيقية . مع تساؤل روح النقد والعقلية الاستدلالية عنده .

ولم يكن هذا لاختلاف شخصية أفلاطون عن شخصية سقراط فحسب . وإنما كان أيضاً لاختلاف الظروف التى أحاطت بكل منهما . فعصر أفلاطون غير عصر سقراط ، وجيله غير جيله . إنه ابن القرن الرابع قبل الميلاد ، الذى توالى فيه الكوارث والمحن السياسية على أثينا . وقد كانت منتصرة فى القرن الخامس قبل الميلاد ، ولكنها اندفعت فى سياسة التوسع الاستعمارى والمغامرة التى انتهت بها إلى الحرب الأهلية مع سائر المدن اليونانية الأخرى . وخاصة مع منافستها الخطيرة إسبرطة ، فانهى بها الأمر إلى كارثة الأسطول الأثينى فى موقع إيجوسبوتامى Aegospotami سنة ٤٠٥ قبل الميلاد .

لذلك لم يكن غريباً أن يسود الفلسفة الأفلاطونية المتأخرة روح آخر غير روح سقراط ، روح جيل مزقته الأحداث وملأه التشاؤم حتى لم يعد له من بريق الأمل إلا فى عالم المثل المفارق . الذى يعلو على كل تغير ، ويسمو على كل نقص باد

في الواقع . وهكذا جاءت فلسفة أفلاطون في مجموعها لاثحاول إصلاح الواقع على نحو ما كان يحاول سقراط . وإنما ترفض هذا الواقع من أساسه . وتؤكد سياسة العالم الروحاني المثالي . وتعلل من شأن الحدس والإلهام اللذين يسموان بالنفس إلى هذا العالم . وتفضاهما على أسلوب سقراط في الجدل العقلي والتهكم .

وهكذا لم يعد أفلاطون يذم الفن لأنه صادر عن إلهام وعن قوة لاعقلانية ، بل على العكس من ذلك يرى أن الفن الملهم كالفلسفة الملهم بالحدس وبالرؤية المباشرة للحقيقة ، أكثر تعبيراً عن الجمال وتوجيهاً إلى الخير . ولم يعد ينقد الفن على أساس غيبة الفنان عن نفسه أو هوسه . كما أفصححت عن ذلك محاوراته السقراطية المبكرة مثل محاورات الدفاع وجورجياس وأيون - وإنما على أساس آخر هو مدى تعبير هذا الفن عن المثل الأخلاقية والدينية القديمة الثابتة . وإفصاحه عن الحقائق المثالية القائمة في العالم الروحاني المثالي المفارق .

وهكذا أصبح لأفلاطون نظرة أخرى للفن وللجمال تختلف عن نظريته السابقة وإن كانت متأثرة بها .

فقد نشأ في ظل الديمقراطية الأثينية السائدة في عصره فن جديد يبحث عن لذة المتذوق ويعبر عن الواقع الحسي المتغير . فهو يذم هذا الفن الجديد . وفي مقابله يشيد بنوع آخر مثالي من الفن . هو يذم الشعر الدرامي السائد في عصره عند شعراء التراجيديا . ولكنه يمدح الشعر التعليمي والملحمي كشعر تيرتي وبندار الذي يمجّد البطولة ويتغنى بفضل الآلهة والأبطال .

وهو يهاجم الموسيقى الليدية والفريجية الرخوة المسرفة في النزعة الحسية ، ولكنه يشيد بالموسيقى المعبرة عن المثل العليا والجمال المثالي الذي يناسب النفوس الطاهرة . فهو يقول في محاوره القوانين : « وعلى من يسعى إلى أجمل الغناء والموسيقى ألا يبحث عما يثير اللذة بل عن الصحيح . . . وصدق المحاكاة يتلخص في التعبير عن الأصل » .

وهو يعارض في التصوير والنحت بدعة استخدام المنظور وأساليب الخداع البصري . ويطالب الفنان باستخدام النسب والمقاييس المثالية للنماذج القديمة . ويتخذ من الفن المصري القديم أمثلة تبين أفضلية المحافظة على التقاليد الموروثة وضرورة

التعبير عن القيم الأخلاقية والدينية المقدسة ، عن طريق المحافظة على الأساليب الرمزية ذات الدلالات الثابتة .

وهو بعد أن كان يكيل الذم لفن الخطابة الذى لعب فى ظل الديمقراطية الأثينية دوراً خطيراً ، ويعدده نوعاً من الخداع والتويه ، قد أخذ يعيد النظر فى إمكانية الإبقاء عليه وإصلاحه ، ويحدد الشروط الكفيلة بقيام نوع من الخطابة الفلسفية التى لا تقنع بإيهام الجمهور تبعاً لأهواء الخطباء ، بل تلتزم بالتعبير عن الحقيقة والتوجيه إلى الخير . وهذا النوع من الفن الجديد يمكن أن تكشف عنه محاورة فايدروس .

كما يمكن أن تعطينا تفسيراً جديداً للنموذج المثالى من الفن الأفلاطونى . ذلك الفن المعبر عن الوحدة المثالية للخير والجمال والحق . هذا الثالث الذى يكشف عنه الفنان فى هوسه وإلهامه ، كما يكشف عنه الفيلسوف فى حدسه لعالم المثل وفى تجربة العشق القرية من جذب الشعراء وإلهامهم . فالفيلسوف مهووس بالحب . شأنه شأن الشاعر الذى تلهمه ربات الشعر ، ويصور أفلاطون الجمال بأنه الصورة التى تبدو فيها الحقيقة للفيلسوف فتملاً شغاف قابله إلى حد الهوس Mania . ويصف الجمال بأنه يحتل أعلى مكانة بين المثل ، وبأنه أكثر المثل بريقاً وقابلية للرؤية والتذكر . ويصور أفلاطون سقراط فى صورة المحب المثالى الذى ينأى عن كل رذيلة غايتها الشهوة الحسية ، بل يرى فى الحب وسيلة للاتصال بالعالم العقلى ، وتحقيق الخير والفضيلة فى نفوس المحبين .

وفى محاورة المادية يصف أفلاطون على لسان سقراط حقيقة هذا الحب ، ورغبته فى الحكمة ، وارتباطه بشخصية المحب ومقامه فى درجات المعرفة ، فهو يبدأ بالتعلق بالأجسام الجميلة ، ثم يرقى إلى محبة جمال النفوس ثم يصعد إلى جمال المعرفة الذى ينتهى بالفيلسوف إلى تلك الرؤية السعيدة التى تحدث له فجأة بعد أن يعود نفسه على الارتقاء من عالم المحسوسات إلى عالم الكليات المعقولة . ولهذا لم يكن الحب جميلاً ، بل أكثر الكائنات رغبة فى الجمال ، لأنه يهدف إلى الخلق فى الجمال ، وهو يعنى « بالخلق فى الجمال » مشاركة الطبيعة الفانية فى الخلود الحقيقى وهو خلود النفس . حين تصل إلى إنتاج روائع الفن والعلم ، فالحب خالق ماهر تصل مهارته إلى حد القدرة على إعطاء مهارة الخلق لغيره .

يقول أفلاطون في «المأدبة» (١٩٦ - ١٩٧) : « متى متى الحب من كان بعيداً عن إلهام ربّات الشعر . فإنه يحوله فناً . . . ألم يكن الحب وراء نبوغ كل من بلغ القمّة في أي فن من الفنون ؟ ألم يكن وراء «أبوللون» عندما تميز في فنون الصيد والطب والعرافة . وكان ملهماً لربّات الشعر أنفسهن في براعتهن في الفنون الجميلة المختلفة ؟ » .

(٧) النموذج المثالي للنقد الأفلاطوني

إذا كانت محاوره «فايدروس» من محاورات أفلاطون المتأخرة فيمكن أن يكون ما عرض له فيها من موضوعات نموذجاً للتطور الأخير في فلسفته وفنه بعد أن انتهى إلى مرحلة النضج والكمال .

والموضوع الرئيسي فيها هو دراسة الخطابة ، فقد أراد أن يبين أنواع الخطابة السائدة في عصره ، ويعرض نقده لها . ثم يحدد شروط الخطابة الجيدة . ويبحث المهمة التي تضطلع بها في إصلاح النفس البشرية . ولكنه أفاض في الحديث عن الحب والنفس وأولاهما عناية كبيرة لصنعهما الوثيقة بها .

في مقدمة المحاوره يلتقي سقراط بفايدروس في الطريق . ثم يتابعان السير في نزهة خارج المدينة . ويستخرج فايدروس من تحت معطفه مقالا من تأليف الخطيب لوسياس Lysias يُعرف باسم «حديث الحب» Eroticus . وفي هذا الحديث مذمة للحب ودعوة لتجنب الإنسان الخضوع لمن كان مهووساً في حبه . ولا يلتقي هذا الحديث من سقراط أي تقدير أو إعجاب ، مما يجعل فايدروس يطلب من سقراط أن يأتي بحديث مثله ، فينفعل سقراط مظهراً براعة تفوق براعة لوسياس ، ولا يكتفي سقراط في هذا الحديث الذي قصده به منافسة لوسياس ، بالدعوة إلى تجنب الحب المدله ، بل يستطرد عن عمد إلى بيان رداءة الحب الذي يتصوره لوسياس ، فهو حب أناي يقف عند خدود إرضاء شهوة العاشق . ومثل هذا العشق لاسموفيه ولاخجال . وعواقبه وخيمة على المعشوق .

ولكن سقراط لا يلبث أن يتوقف عن الحديث إذ يأتيه الصوت الداخلي الذي كان ينهيه عن القيام بعمل ما . لقد أحس بأنه قد ارتكب إثماً كبيراً في حق الحب ، ولا بدّ له من كفارة يتطهر بها من إثمه ، وهذه الكفارة ليست سوى حديث آخر يقدمه

في مدح الحب وبيان أهميته وسموه يعد أن ذمه في صورته الرديئة في حديثه السابقين . وينتهي إلى أن الحب في حقيقته هوس *Mania* مقدس ، لأنه إلهام من الآلهة ، لا يقل تأثيره في إصلاح النفس البشرية عن وظيفته في معاونتها على معرفة الحقيقة الفلسفية والامتزاج بها .

وعند ذكر الهوس ، يقول أفلاطون : إن النوع الإلهي منه أربعة أنواع مشاهدة :

أولها : هوس النبوة التي تأتي به كاهنات أبوللون حين يفقدن وعيهم *Mantiké*

وثانيها : هوس الصوفية المرتادين لأسرار ديونيزوس *Telestiké* وما يحيط به من طقوس طهارة وريادة لا يستوعبها العقل المنطقي ، كما يشاهد في الأسرار الدينية .

وثالثها : هوس ربات الشعر الذي يظهر في إلهام الشعراء ، *Poetiké* . فيكون الشرط الأساسي في إجادتهم ، حتى لتخبو إلى جانبه البراعة الفنية مهما بلغت ، لأن من يطرق أبواب الشعر دون أن يكون قد مسه الهوس الصادر عن ربات الشعر ظناً منه أن مهارته الإنسانية تكفي في أن تجعله شاعراً في آخر الأمر فلا بد أن يكون مصيره الفشل ، ذلك لأن شعر المهرة من الناس سرعان ما يخفت أمام شعر الملهمين الذين مسهم الهوس .

أما رابع أنواع الهوس : فهو هوس الحب *Erotiké* الذي يعود على الحب والمحبوب بخبرات كثيرة قد جهلها لوسياس حين ذم الحب . وكذلك تجاهلها سقراط حديثه الأول الذي سار فيه على منطق لوسياس .

ولتفسير أثر الحب في النفس ينتقل سقراط إلى تحليل سيكلوجية العاشق وتفسير طبيعة النفس البشرية وعلاقتها بالنفوس الإلهية ، وصلتها بالطبيعة وعالم المعقولات .

ويلجأ إلى تصور النفس بواسطة الأسطورة ، لأن الأسطورة هي المنهج الوحيد الذي يقرب لنا حقيقة ما لا يقع تحت تجربتنا . لذلك صور النفس جوهرأ مركباً ، وشبهها بعربة ذات جوادين وسائق ، وجميعهم زُودوا بالأجنحة ، وصنّف النفوس أنواعاً تختلف باختلاف جودة عناصر هذا التركيب ، فعناصر النفوس الإلهية متألفة وحركتها منتظمة منسجمة ، ومن ثم فهي أشد تطلعاً وامتزاجاً بعالم المعقولات البيامية ، في حين أن النفس عرضة للاضطراب بفعل العنصر الجامع غير العاقل الذي يعدها

عن عالم المعقولات . فحركتها تتعرض لعدم الانتظام وللاضطراب الذى يتحتم على الفيلسوف أن يقهره وأن يقاومه بكل ما أوتى من قوة ، حتى يغلب العقل والنظام على طبيعة نفسه .

ويروى أفلاطون فى هذه الأسطورة كيف كانت النفوس تعيش فى البدء فى مكان ما يعلو السماء ، وهناك كانت تتأمل مثل الجمال والحق والخير ، وتساعد طبعها المجنحة على التحليق والطيران منتظمة فى موكب النفوس الأخرى الذى يقوده زوس كبير الآلهة . وينقسم الموكب إلى أحد عشر فيلقاً على رأس كل منها إله ، ماعدا « هسيتا » التى تظل مستقرة فى عقر دارها ، ويختلف مسلك النفوس أثناء طوافها فى هذا المكان الذى يعلو السماء .

ولما كانت كل نفس تتبع فى العالم السماوى إلهاً . فإنها تتطلع عند قدومها إلى الحياة الأرضية إلى محبوب له صفات الإله الذى كانت تتبعه فيما مضى ، فإن وجدته اندفعت نحوه مرغبة وقدسته تقديس إله ، وينعكس الحب مرة أخرى من المحبوب إلى المحب حتى ينتهى بهما تبادل الحب إلى غاية مثالية واحدة . هى الفضيلة والرغبة فى العالم الإلهى الخالد . فتستعيد نفسهما طبيعتهما الإلهية ويسعدان بعد الموت .

فعشق الفيلسوف هنا لا يتجه إلى غاية حسية أو شهوانية وإنما غايته الوصول إلى عالم الحقائق المثالية التى هى الجمال المطلق والخير الأقصى ، وهذا هو الحب الفاسقى الذى ينشده أفلاطون .

ويعجب فايدروس بحديث سقراط هذا ويعلن أن أحد السياسيين قد منع «لوسياس» من الكتابة . فهو يخشى ألا يكتب رداً على هذا الحديث ، فيجيبه سقراط بأن الكتابة ليست فى ذاتها شراً ، وإنما الخطأ فى الكتابة الرديئة . وينتقل إلى فن الخطابة ليميز ما كان منه رديئاً . وما كان حسناً .

ويأخذ أفلاطون على فن الخطابة وأعلامه المعاصرين له عدم اكتراثهم بحقيقة الموضوعات التى يتناولونها ، واهتمامهم البالغ بالكسب العملى . واعتمادهم فى تعليمهم على تلقين الطلاب وتحفيظهم جملة قواعد وعبارات ونماذج يطبقونها بطريقة آلية فى كل المناسبات والأحوال . وبتدريس هذه الوسائل يقنعون الطلاب بأن غاية الخطابة هى إقناع الجمهور ، ورأيهم أنه إذا كان الحق يبدو للجمهور دائماً مقنعاً

فلنتجه لنقنع الناس بما يبدو لهم حقيقياً ، لكن ليست هذه المؤلفات ولا هذه الطريقة
بنافعة في تعليم فن الخطابة . إلا لابد للخطابة الصحيحة من أن تعتمد على الفلسفة ،
إذ هي فن قيادة النفوس Psychagogie وهو يتطلب دراسة للنفس ومعرفة
بحقيقة الأمر الذي تتحدث عنه كما يستلزم على الأخص أن يكون الخطيب محباً
للسامعين ، حريصاً على توفير الخير لهم كي يقودهم عن طريق الخطابة إلى معرفة
الحقيقة . ومعرفة النفس تستلزم معرفة أنواعها « فعلى المرء لكي يكون قادراً على
الخطابة أن يعرف ما للنفوس من أنواع . وعلى قدر هذه الأنواع تكون الصفات ،
وهو ما يختلف به الناس في أخلاقهم . ولكن حالة نفسية نوع من الخطابة ، فلعل
إذن كي أولد في النفوس نوعاً من الإقناع . أن أطابق بين كلامي وطبيعتهم . وإذا
توفرت للمرء هذه المبادئ . عرف متى يجب أن يتكلم . ومتى يجب أن يمتنع عن
الكلام . ومتى يليق أن يكون موجزاً أو مطيلاً أو مبالغاً ، أما قبل الوقوف على هذه
المبادئ فلا وسيلة له إلى التعرف على ذلك . ومثال الخطابة الصحيحة . هو ثاني
أحاديث سقراط الذي انتهى فيه إلى إثبات أن أعظم أنواع الهوس هو هوس الحب ،
واعتمد في ذلك على دراسته للنفس فبحث هل هي شيء بسيط أم مركب ؟ : وما عناصر
هذا الشيء إن كان مركباً ؟ وكيف يؤثر ؟ وبأى شيء يتأثر ؟ . وعلى هذا النحو كانت
بلاغة بريكليس Pericles الذي فاق الجميع ، والذي يدين بتفوقه للفيلسوف
انكساجوراس . لذلك ينبغي على الخطيب أن يستعين بالفلسفة إذا أراد باوغ مستوى
الجودة والإتقان . فالحب الفلاسفي يدفعه إلى معرفة عالم المثل الذي تتعشقه نفسه وتحن
إليه . ولكن الحب لا يكفي إذ ينبغي له الاستعانة بمنهج ينظم به فكره . وليس هذا
المنهج إلا الجدل الديالكتيكي أي فن مناقشة الأفكار ، فالخطابة هي فن القول الذي
لابد له من الاستعانة بالجدل ، فن التفكير .

ويعني أفلاطون على وجه الخصوص بطريقة القسمة المنطقية بعد أن كان اهتمامه
في المحاورات السابقة يدور حول الارتفاع من المحسوس إلى المعقول ، أي بطريقة
الجدل الصاعد ، ويسير الجدل في طريقين : تتأخص الأولى في عملية جمع الكثرة
المشتتة في فكرة واحدة تجمعها صورة أو مثال واحد ، أما الثانية فهي على العكس من
ذلك ، تجزئة الفكرة الواحدة إلى الأنواع التي تدخل فيها ، ويجب ألا تسير هذه
بالمصادفة ، بل وفق الأجزاء التي ينقسم إليها الموضوع بطبيعته .

فعند دراستنا للحب مثلاً أدخلناه في حقيقة أخرى هي الهوس ، ولكننا لم نقف عند هذا الحد . بل رجعنا إلى طريقة القسمة المنطقية ، فأوضحنا أن للهوس أنواعاً مختلفة ، فمنه ما هو إنساني ، ومنها ما هو إلهي . وبيننا كيف يدخل الحب في هذين النوعين ، فالحب الذي نمتدحه هو الموحى به من الآلهة ، وانتهينا إلى النوع الأخير الذي لا ينقسم بعد ذلك .

وهو يسمى من يستطيعون إتقان هاتين العمليتين « بالجدلين » وقد عُني بطريق الصعود في الجدل في محاورات الشباب : أما عملية القسمة فقد ظهرت أهميتها عنده في محاورات فايدروس والسوفسطائي . والسياسي ، وفليبوس .

ويمكن أن ننتهي مما سبق إلى أنه لا بد للخطيب من إعداد فلسفي . ومن نظرة شاملة نجعله على بينة من حقيقة ما يتحدث عنه ومن الغاية المرجوة من فنه ، إنه ليضطلع بمهمة عظيمة لم يكن لوسياس ولا غيره من أعلام الخطابة السائدة يقدرونها حق قدرها . لأن الخطيب الفيلسوف لن يسعى إلى إرضاء الناس . ولا إلى مكاسب وغايات عملية ، بل إن غاية الخطابة عنده هي إدراك عالم المعقولات الذي بتأمله تصفو النفوس وتتطهر وتحقق القيم الأخلاقية المثالية .

أما الشرط الأساسي للخطابة فيحدده أفلاطون بقوله : « لكي تصبح خطيباً مفوهاً لا بد من أن تتوافر لك بعض الشروط الضرورية كما هو الحال في جميع الفنون الأخرى ، فإن كان لك بالطبيعة استعداد للخطابة فستكون خطيباً ممتازاً إن أضفت إليها العلم والمران . ولكن إذا نقصك شيء من هذه الشروط فسوف تكون خطيباً ناقصاً » .

ويتحدث أفلاطون عن أجزاء الخطابة : « ففي البداية تأتي المقدمة ، ويسمى « محسنات الفن » يلي ذلك السرد ثم شهادة الشاهدين . وثالثاً البراهين . ورابعاً الإدعاءات المحتملة . ويذكر الحجة وحاشية الحجة . كما يذكر تفنيد الحجج وتقديم حاشية تفنيد الحجج سواء في الاتهام أو الدفاع . ويقول : إن هذا كله من وضع فنان بزنة البارعة في الحديث تيودوروس العظيم .

وحديثه عن تيودوروس ووضعه لأجزاء الخطابة يسلمه إلى الحديث عن غيره من زعماء الخطابة ذوي الأثر البارز في الخطابة أيضاً ، فيقول :

« ولكن ألا يجدر بنا أن ندخل في اعتبارنا أيونيوس الباري ، ذلك الذي كان أول من اكتشف « الكناية » و « المدح غير المباشر » وهو أيضاً كما يؤكد البعض قد نظم « الدم غير المباشر » في شعر سهل الحفظ ، يا لذلك الرجل إذن من عالم !!
وتيزياس وجورجياس ، أنتركهم في سباتهم ، أولئك الذين رأوا أن للمنظر قدراً يفوق الحقيقة ؟ أولئك الذين يمكنهم بقدرة الكلام أن يظهروا الأشياء الصغيرة كبيرة ، ويجعلوا الكبيرة تبدو صغيرة ، ويقلبوا الحديد حقيقاً ، ويعثوا على العكس من ذلك الجدة في القديم . أولئك الذين اخترعوا منهجاً للكلام في كل موضوع ، سواء في حالة الإيجاز أو في الإطناب غير المحدود ؟

وقد سمعني بروديكوس يوماً ، الذي اكتشف ما يتطلبه الفن من أحاديث ، فهو لا يتطلب الأحاديث الطويلة ولا القصيرة . بل الأحاديث ذات الحد المناسب .

وهيبياس (وهو من أليس) ألا نتحدث عنه ؟ أظن في الواقع أن بروديكوس يتفق و « غريب أليس » .

وبولوس . ماذا نقول الآن عن أحاديثه الشعرية التي من أقسامها التكرار « و « الأسلوب الفخم » و « الأسلوب الخيالي » .

وماذا أيضاً « عن مصطلحات ليكيمينوس » التي أهداها له هذا الأخير لتأليفه « جمال اللغة » .

وبعض هذه الدراسات عند بروتاجوراس : مثل « تصحيح اللغة » وكذلك عدد كبير من الموضوعات الرائعة . وبخاصة في الأحاديث المبكية عندما يتناول مقالات عن الشيخوخة والفقر . أما الذي صار في نظري أستاذاً في هذا الفن ، فهو عملاق خليقونية . وهو رجل يمتاز بالقدرة على إثارة الجمهور . ويستطيع في الوقت نفسه إخضاع الثائرين لسحره فيهدءوا : إنها تعبيراته التي لا مثيل لها أياً كانت الظروف ، سواء في الاتهام أو دفع الاتهام .

فإذا انتهينا إلى « الخاتمة » ، فالنظرية فيها واحدة كما يظهر للجميع . وقد يسميها البعض « الملخص » الذي يعاد على السامعين عند الانتهاء : كي يسترجعوا نقاط الموضوع الذي ذكر .

ثم يعرض أفلاطون لمن يعرف بعض الأشياء المتصلة بالخطابة ، ويدعى أنه خطيب ويستطيع تعليم الناس الخطابة ، ويشبهه بمن سمع كلاماً عن خواص بعض العقاقير ، فادعى أنه طبيب وذهب إلى الطبيب « أريكسيماخوس » أو أبيه الطبيب « أكوينوس » وقال لهما : إني أستطيع أن أجعل الأجسام تسخن أو تبرد تبعاً لرغبتى بواسطة بعض العقاقير . . . ومادمت أملك هذه المعرفة فإني أعتبر نفسي طبيباً قادراً على العلاج بل أجعل غيرى كذلك قادراً عليه .

ثم يشبهه برجل آخر لا يعرف عناصر التراجيديا ولا تنظيمها وذهب إلى سوفوكليس وإلى يوريبيديس وقال لهما : إني أعرف كيف أولف مقالات لاتنتهى فى المسائل البسيطة ومقالات شديدة الإيجاز فى الموضوعات الضخمة . وأعرف كيف أثير حديثى مشاعر الشفقة عند الناس تارة ومشاعر الخوف والفرع تارة أخرى بإرادتى ، ثم يدعى أنه بهذه الطريقة يستطيع تعليم الناس كتابة التراجيديا .

ثم يشبهه برجل ثالث ظن نفسه ماحناً لمجرد أنه قد علم كيف يستخرج من الوتر أعلى الأصوات أو أعظمها .

وبهنا من هذه الأمثلة أن أفلاطون يرى أن الإمام بأصول كل فن لازم لمن يريد أن يبرع فيه . ثم هو لا يتحدث من فراغ فهو يعرف أصول الطب ، ثم هو يعرف أصول التراجيديا ويعرف وظيفتها التى تحدث عنها أرسطو بعده . وهذه الوظيفة هى إثارة مشاعر الشفقة والخوف ، ثم هو يعرف أصول الموسيقى كما يعرف أصول الخطابة :

بل هو يعرف ترتيب أجزاء الموضوع الأدبى ووحدته العضوية . فسقراط ينقد « لوسياس » فى حديثه عن الحب : « بأنه لا يأخذ الموضوع من بدايته ، بل بالأحرى يتناوله من آخره ، محاولاً عبوره بالتراجع عائماً على ظهره ، وهو يبدأ بما يقوله العاشق لحبيبه فى النهاية » .

ثم يتساءل ساخراً : « ولكن ماذا تقول عن بقية الحديث ؟ ألا يبدو أنه خلط بين عناصر الموضوع ؟ أم هل هناك ضرورة تحتم عليه أن يرجىء النقطة الثانية إلى المحل الثانى فى حديثه ، بدلا من سائر النقاط الأخرى التى يتحدث عنها ؟ أما أنا

عمل جهلى التام هو السبب فى إحساسى بأن الكاتب كان يلقى القول الذى يحضره جزافاً؟ أم هل تدرى أنت الضرورة البلاغية التى اضطر معها إلى ترتيب عناصر الموضوع إلى جانب بعضها على هذا النظام؟ . . . هناك شئ أعتمد على الأقل أنك ستوافق عليه ، وهو : أن كل حديث يجب أن يكون مكوناً على شكل كائن حتى له جسم خاص به ، بحيث لا تنقصه رأس ولا أقدام . بل لا بد له من وسط مع وجود طرفين يكونان قد كتبا بشكل يتفق مع بعضها ومع الكل .

فلا يكفى فى العمل الأدبى اكتمال أعضائه ، مع وضع هذه الأجزاء كيفما اتفق ، وإنما لابد من تسويتها بحيث تستوى كائناً حياً .

وهو يعرض للحديثين عن الحب . ويرى أنهما كانا على طرفى نقيض ، إذ دعا الأول منهما إلى ضرورة العطف على العاشق ، فى حين دعا الآخر على العكس من ذلك إلى العطف على غير العاشق ، مع أن موضوعهما هو الحب الذى هو نوع من الهوس . ولكن الهوس نوعان : يرجع الأول إلى الأمراض الإنسانية ، ويرجع الآخر إلى حالة إلهية . وهو قد قسم الهوس الإلهى إلى أربعة أقسام تصدر عن آلهة أربعة : فإلهام النبوة يرجع إلى أبوللون . والكشف الصوفى إلى ديونيزوس ، وإلهام الشعر إلى ربات الشعر ، والنوع الرابع يرجع إلى أفروديت . وهو هوس الحب ، وهو خير أنواع الهوس .

ثم يقول : « إن ما قلناه قد تضمن منهجين من النافع أن نفهم وظيفتهما فهماً فنياً إن أمكن ذلك :

الأول يتأخص فى جمع الكثرة المبعثرة فى مثل واحد ، بفضل النظرة الشاملة ، حتى يمكننا الوصول إلى تعريف يوضح الموضوع الذى نريد معرفته ، كما فعلنا الآن بالنسبة للحب ، فقد بدأنا بتعريفه . وسواء أجدنا فى ذلك أم لم نجد ، فمن المؤكد أن الحديث قد حصل بفضل هذه الوسائل على الوضوح والاتساق . . .

أما المنهج الآخر ، فعلى العكس ذلك يمكننا من تقسيم الموضوع إلى أنواع ، وذلك مع مراعاة تفاصيلها الطبيعية ، والحذر من كسر أى جزء منها ، حتى نتجنب طرق النحات الردىء . بل نتقدم على نحو ما فعلنا الآن فى الحديثين اللذين تضمنتا

موضوعاً واحداً هو الجنون ، ومثل الجسم الواحد الذى ينقسم بالطبيعة إلى جزئين : جزء أيمن وجزء أيسر . وبكل منهما أجزاء تحمل نفس الاسم . نجد الحديثين اللذين تناولا موضوع الهوس قد اختص أحدهما بالجزء الأيسر منه . ثم ظل يقسمه حتى انتهى إلى حب أيسر هو الذى ذمه بحق . أما الحديث الثانى الذى قادنا إلى الجزء الأيمن من الهوس ، فقد ترصل إلى حب يشترك مع الحب الأول فى الاسم . ولكنه إلهى . ولقد قدمه الأبصار ومدحه على أنه مصدر أعظم ما نتاله من نعم . . . ولهذا يافايروس فإننى شخصياً أميل كل الميل لهذه التقسيمات وهذه التأليفات التى أكون بفضلها قادراً على الكلام والفكر ، بل إنه إذا بدا لى شخص ما . له قدرة إبصار الوحدة الطبيعية من خلال الكثرة . فإننى أتبع مثل ذلك الرجل كما لو كنت أتبع إلهاً ، وعلى أى الأحوال فقد كنت دائماً أسمى القادرين على ذلك بالجدلين . . . ويعلم الله إن كانت تسميتى هذه صواباً أو خطأ .

ولاشك أن ما أثاره أفلاطون حول الفن والجمال . وحول الشعر والخطابة . وحول موضوعات دقيقة هى من صميم النقد الأدبى . كل هذا أخذه أرسطو فطبعه بطابعه العقلى والواقعى . وابتعد به عن طابع أفلاطون الخيالى والميتافيزيقي .

ومن الطبيعى أن تختلف النتائج التى انتهى إليها أفلاطون فى الموضوعات التى طرقها عن النتائج التى انتهى إليها أرسطو فى نفس هذه الموضوعات . ولكن فضل السبق إلى هذه الموضوعات وبحثها والتفكير فيها يرجع إلى أفلاطون وقد ألم الملاماً وافيةً بالمشاهير من الخطباء اليونانيين ومذاهبهم فى الخطابة ، كما ألم بمشاهير الشعراء وفنونهم الشعرية ، وضمن فلسفته كثيراً من المسائل التى أصبحت من بعده من صميم النقد الأدبى ، ولم تحدث أثرها فى أرسطو وحده . وإنما أحدثت أثرها فى النقد العالمى كله إلى الآن ، وإلى ما بعد الآن .

ولكن أرسطو بفلسفته الواقعية وعقليته المنطقية قد طبع الفلسفة والنقد بطابعه الخاص ، وفرض شخصيته فرضاً على كل من جاء بعده ، واستطاع أن يكون على قمة هرم الفلسفة والنقد ، وأن يظل على هذه القمة إلى الآن ، وإلى آخر الدهر .

الباب الثالث

أرسطو

(١) أرسطو والنقد

عنى أرسطو بالنقد الأدبي ضمن ما عنى به من العلوم والفنون وما أكثرها ، وكان فضله على النقد الأدبي كفضله على هذه العلوم والفنون كبيراً وواضحاً . ولاشك أن بصماته ستظل واضحة وخالدة على النقد العالمى كله فى القديم والحديث ، وسيظل تأثيره دائماً وبقياً على النقاد فى شتى أمم الأرض . سواء منهم من وافقوه ومن خالفوه .

نظم أرسطو النقد وجعله علماً له مناهجه وأصوله . واهتم بالأجناس الأدبية - ماعدا القصة - وعالج النواحي الفنية لكل جنس . هذه النواحي التى هى مبعث اللذة ومثار المتعة ، ولم يقصر رسالة الأدب مع ذلك على ما يثير من لذة ومتعة . وإنما جعل له غاية فنية واجتماعية لا يتيسر له أداؤها إلا باستيفاء هذه النواحي الفنية . وعماد هذه الرسالة هو الخلق الحسن فى الفرد والجماعة . فوثق بذلك الصلة بين الفن والخلق . واتخذ من الشعر موقفاً معارضاً لأستاذه أفلاطون . فأشدد به . بل جعله أعمق فلسفة وأسمى مرتبة من التأريخ .

ومع أنه نظم النقد على أساس من المنطق - وهو واضعه ومبتكره - إلا أنه لم يلق نظريات النقد مجردة . وإنما دعمها بأمثلة من الأدب اليونانى السابق له والمعاصر . مما يدل دلالة واضحة على سعة اطلاعه وعمق نظريته . وقد كان لهذا الأدب اليونانى وما يسوده من اعتبارات وقيم أثره الكبير فى آراء أرسطو ونظرياته ، فهو الذى جعله يعنى من شأن الشعر - وهو حين يتحدث عن الشعر يقصد الشعر الموضوعى : شعر المسرحيات والملاحم - لأن هذا الشعر يتناول قضايا عامة كلية . هى التى يتيسر بها للشاعر التوجيه الاجتماعى وإقرار المعانى العامة ، وإثارة العواطف الإنسانية ذات الأثر الشامل . ولم يحظ الشعر الوجدانى بعامة بمكانة ما فى دراسته للشعر . لأنه

(م ١١ النقد اليونانى)

في جملته يعبر عن آراء ومشاعر فردية . وهو حين أنزل الشعر هذه المنزلة السامية التي يفوق بها النثر ، لم يفترض أن النثر مجرد يقوم برسالة خاصة في القصة التي لم يتحدث عنها ، ولم يشر إليها مجرد إشارة .

والأدب اليوناني أيضاً هو الذي جعله يفاضل بين التراجيديا والكوميديا وينتهي إلى تفضيل التراجيديا مخالفاً بذلك أستاذه أفلاطون الذي فضل عليها الملاحمة ، ثم جعله يكشف عن صلة الفن بالطبيعة في نظرية المحاكاة ، والمحاكاة عنده ليست وصفاً للواقع ، وانعكاسه للطبيعة في الفن كما تنعكس الأشياء في المرآة ، إذ لو كانت كذلك لكان الشاعر سلبياً في شعره ، وإنما هي وصف لما يمكن أن يكون ، وليس موضوعها ما يراه المرء ، ولكن موضوعها هو الممكن في ذاته ، على حسب ما عليه الناس أو على حسب ما يمكن أن يكونوا عليه ، وهذا أصدق ما قبل في النقد القديم ، وخير ما قيل في فلسفة الأدب وصلته بالقضايا العامة والعالمية ، هذا إلى حديثه عن الوحدة العضوية . والحدث وأنواعه ، وطبيعة الحكاية أو الخرافة التي هي أساس العمل الفني ، إلى غير ذلك مما يزنخر به كتابه « فن الشعر » من آراء فنية قيمة ، ما زالت تؤثر في النقد الحديث . وتدور حولها المناقشات حتى اليوم .

وهذا الأدب اليوناني نفسه هو الذي جعله يعالج النثر في كتابه « الخطابة » فاهتم بالخطيب ، ووسائل الخطابة وأنواعها ، وأورد وجوه البلاغة في الكلام ، وعنى بشرحها وضرب الأمثلة عليها ، وكانت عناية السوفسطائيين بالخطابة بالغة المدى ، فأفاد منهم . ولكنه وضع للخطابة أسساً أقوم وأهدى إلى الحق وأبعد عن جدلهم وضلالهم . فكشف زينهم وفضح مغالطاتهم .

ولأجل أن نتبين هذا كله سنقف وقفات متتابعة عند آرائه في اللغة والأسلوب والمجاز والخطابة والشعر وأجناسه .

(٢) اللغة

لم يغفل أرسطو جانباً من جوانب اللغة إلا عرض له . بادئاً من أدنى جزئياتها إلى الصورة الكاملة للتعبير الأدبي أو الشعري ، فهو في تصنيفه لأجزاء المقولة يقول : « تتألف المقولة كلها من الأجزاء التالية : الحرف الهجائي ، المقطع ، الرباط ، الأداة ، الاسم ، الفعل ، التصريف ، القول .

أما الحرف الهجائي فهو صوت غير مقسوم ، لا أى صوت كان ، بل الصوت الذى يدخل بطبيعته فى تركيب الصوت المركب ، لأن البهائم أيضاً تصدر عنها أصوات غير مقسومة ، ولكنى لا أسمى شيئاً منها حرفاً هجائياً .

وتنقسم الحروف إلى مصوّت ، ونصف مصوّت ، وصامت .

والمصوت : هو الحرف الذى له صوت مسموع من غير تقارب (اللسان أو الشفاه) .

ونصف المصوت : هو الحرف الذى له صوت مسموع مع هذا التقارب .

والصامت هو الذى فيه تقارب ولكن ليس له بذاته أى صوت ، وإنما يصبح مسموعاً إذا كان مصحوباً بحروف لها صوت .

وتختلف هذه الحروف باختلاف الأشكال التى يتشكلها الفم ، وبحسب الموضع من الفم الذى ينطق بها ، ووفقاً لكونها خشنة أو رقيقة ، طويلة أو قصيرة ، حادة أو غليظة أو متوسطة . والبحث فيها بالتفصيل من شأن المختصين بعلم الأوزان .

وأما المقطع فصوت خال من المعنى مؤلف من حرف مصوّت وصامت والرباط صوت خال من المعنى ، لا يمنع من التركيب ولا يؤدى إليه ، تركيب عبارة واحدة ذات مدلول ، بمساعدة عدة أصوات ، ويوجد بطبعه إما فى الأطراف أو فى الوسط ، ولا يمكن أن يوضع فى أول الجملة فى وضع مستقل والرباط أيضاً هو صوت خال من المعنى يؤلف بطبعه من جملة أصوات ذات معنى عبارة واحدة ذات معنى .

والأداة صوت خال من المعنى ، يدل على الابتداء أو الانتهاء أو تقسيم الجملة ،

أوصوت خال من المعنى لا يمنع ولا يؤدي إلى التركيب بمساعدة عدة أصوات ، تركيب عبارة واحدة ذات مدلول ، ومكانتها الطبيعي في الأطراف أو الوسط .

والاسم : لفظ أو صوت مركب من أصوات ، له معنى ، نخلو من الزمان ، ولاجزء منه يفيد معنى بنفسه ، والأسماء المزدوجة لا تستعمل على أن جزءاً من أجزائها يدل على انفراده ، وذلك أن « دورس » من « تاودورس » لا يدل على شيء .

أما الفعل فصوت مركب من أصوات ، له معنى ، ويدل على زمان ، ولاجزء منه يفيد معنى على انفراده ، كما في الأسماء . فإن « إنسان » و « أبيض » لا يدلان على زمان . ولكن « هو يمشى » و « هو مشى » كلاهما يضيف إلى المعنى الدلالة على زمان حاضر أو ماض .

والتصريف يتعلق بالاسم أو الفعل ويدل على « ل » أو « إلى » وما شابه ذلك ، أو على الإفراد أو الجمع ، مثل « كاتب » و « كاتبون » أو نوع كلام القائل ، مثل الاستفهام أو الأمر ، لأن « هل مشى ؟ » و « مشى » هما تصاريف للكلمة تبعاً لهذه التفرقة .

والقول : هو مركب من أصوات ، دالٌ . كثير من أجزائه له معنى بنفسه (لأن الأقوال لا تتألف كلها من أفعال وأسماء ، ولكن يمكن أن يوجد ، في تعريف الإنسان مثلاً . قول بغير فعل « مثل أن نقول : الإنسان قابل للعلم . فهنا القول بغير فاعل » ولكن يجب مع ذلك أن يتضمن جزءاً دالاً) ومثال الجزء الدال بنفسه : « إقليون » في « إقليون يمشى » والقول يكون واحداً على ضربين : إما بأن يدل على شيء واحد ، أو أن يتركب من جملة أجزاء مرتبطة معاً ، بمنزلة قولنا إن « الياذة » واحدة بارتباط أجزائها . وتعريف الإنسان واحد ، لأنه يدل (أى التعريف) على شيء واحد .

ثم هو في تصنيفه لأنواع الأسماء المستخدمة في لغة الشعر يقسم الأسماء إلى نوعين : اسم بسيط ، واسم مضاعف أو مركب ، ثم يقول :

« وكل اسم هو إما شائع ، أو غريب ، أو مجازى ، أو حلية ، أو مخترع ، أو مطول ، أو موجز ، أو معدّل .

وأعني بالاسم « الشائع » ما يستعمله كل منا ، وبالاسم « الغريب » ما يستعمله الآخرون ، حتى إن الاسم الواحد يمكن أن يكون اسماً شائعاً وإسماً غريباً ، ولكن لا عند نفس الناس ...

والمجاز نقل اسم يدل على شيء إلى شيء آخر ...

(ينقص تعريف الحلية أو الزينة) .

والاسم المخترع هو الذي لم يكن مستعملاً قط ووضع الشاعر من تلقاء نفسه ...
والاسم يمكن أن يطوّل أو يوجز . فيطوّل إذا وُضع منه حرف مصوّت أطول من المصوّت الأصلي أو أدخل فيه مقطع . ويوجز إذا اقتُضب منه شيء ... ويكون الاسم متغيراً إذا أبقينا في الاسم المستعمل على جزء وربنا الباقي على وفقه ...
والأسماء من حيث هي في نفسها : إما مذكرة أو مؤنثة أو متوسطة بين المذكر والمؤنث ...

وهذه الأبحاث في جملتها تعد مدخلاً جيداً ومفيداً في دراسة اللغة .

واللغة عند أرسطو وظيفة عضوية في الإنسان ، والكلمات رموز لمعاني الأشياء ، ودلالاتها على الأشياء ومعانيها دلالة وضعية اصطلاح عليها الناس ، فهي مشتركة بينهم ، وهذا هو الذي يعطيها قيمتها اللغوية ، ويجعلهم يستطيعون أن يفكروا بها ، ويبينوا حججهم عليها . بوصفها رموزاً للأشياء ولتجارب أفادوها بالحس ، واحتفظت بها الذاكرة . وهذه التجارب هي التي تهديهم إلى المبادئ العامة العالمية . عن طريق القياس والحجة . وبها نتجاوز مرتبة الحس . وصلة الكلمات اللغوية بالكلام النفسي من حيث هي رموز له — كصلة الكلمات المكتوبة بالكلمات المنطوقة . يقول أرسطو : « الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس ، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة ، والكتابة ليست واحدة عند كل الناس . شأنها في ذلك شأن الكلمات المنطوقة ، ولكن الحالات النفسية التي يعد التعبير دليلاً مباشراً عليها ، هي هي عند كل الناس . شأنها في ذلك شأن الأشياء التي تعد هذه الحالات صوراً لها » .

واللغة عند أرسطو رمز للفكر ، فالنطق والفكر عنده متلازمان . والنطق خاصة الإنسان ، وبدون الكلمات لا يتيسر علم ولا فكر ، وكلمة « لوجوس » في الأصل

معناها اللفظ ، ثم صارت تُطلق على اللغة ، وهي عند أرسطو مرادفة للعقل ، إما بوصفه قوة من قوى الإنسان الروحية ، أو بوصفه عملية فكرية ، أى أثراً من آثار تلك القوة ، أو يراد بها المعقول نفسه ، أى الشيء الذى كان مادة الفكر . ولذا كان من معانيها أيضاً ، المنطق والعلم .

والكلمة ترمز إلى شيء ما دون أن تثبت له صفة أو تنفيها . والجمل وحدها هي التي يمكن أن يوجه إليها التصديق والتكذيب . واللغة هي وسيلتنا للوقوف على الأفكار ، أو على الكلام النفسى ، ولكن مأساة اللغة تتجلى في أن دلالة اللغة على الفكر قد تكون ظاهرة لا حقيقية ، فليس كل إنسان يعتقد فيما يقول ، وليس ما يمنع أحداً من أن يقول عن شيء : إنه أبيض في حين أنه أسود ، وإلاّ لانتفى الكذب - ضرورة - من اللغة ، ولذا كان لابد من الرجوع إلى الحقائق وطبائع الأشياء وقوانين الحاجة العقلية الأخرى المنطبقة على تلك الحقائق ، وعلينا أن نستوثق من التجارب كي نتوصل منها إلى نتائج علمية ، ثم علينا أن نثق بالنظريات حين يتضح انطباقها على التجارب .

والكلام جسم مادته الكلمات ، وأجزاؤه تختلف على حسب مادة موضوعه ، فأجزاء الخطابة غير أجزاء المسرحية ، وغير المنطق والعلوم الأخرى ، ولكنها جميعاً تهدف إلى غاية واحدة هي التعبير عما هو حقيقى أو ضرورى أو محتمل ، والمعيار فيها جميعاً هو الرجوع إلى طبيعة الأشياء في العلوم ، أو إلى المقاييس المنطقية التي يهذى إليها المنطق ، أو إلى أسس الفن كما يهذى إليها العقل السليم ، ويعبر الفعل المحكى في الشعر والخطابة عن الحقيقة أو الضرورة أو الاحتمال . فالشاعر في مسرحيته يستخدم ما يشبه الأقبسة والحجج من الوسائل الفنية التي تؤدي إلى ما يرمى إلى تصويره من نتائج ، وهو في هذا يشبه العالم النظري أو العلمى . فعرض المستحيل أو غير المحتمل على أنه ممكن ، خطأ في الشعر وفي العلوم معاً ، ولكن قد توجد مبررات لعرض المستحيل في الشعر ، وذلك في حالات المبالغة والاسترسال مع الخيال . ومهما اختلفت طرق التعبير ووسائله في الشعر والخطابة والمنطق - من التزام التعبيرات الحقيقية المساوية للمعنى ، أو من سوق الكلمات الموحية والمجازات في الخط ، والشعر أحياناً - فإن هناك ثلاث خواص تعد من فضائل الأسلوب في استعمال اللغة كلها وهي : الصحة والدقة والوضوح .

وفي ارتباط الفكر باللغة يقول أرسطو : « أما ما يتصل بالفكر فقد يجب أن يجد مكانه الطبيعي في الرسائل المخصصة لعلم الخطابة لأنها أمس رحماً به ، وينتسب إلى الفكر كل ما يعتمد على اللغة ، وأجزاؤه هي : البرهنة والتفنيد وإثارة الانفعالات مثل الرحمة والخوف والغضب وما شابه ذلك ، وأيضاً التعظيم والتحقير » .

وهذه الأمور كما تكون في الخطابة تكون في الشعر ، فيجب ترتيب الفعل التراجيدي بحيث يحدث هذه الآثار . وفي هذا يقع الفارق بين الشاعر والخطيب ، فالشاعر يستند إلى الحكاية . وغرضه يتم ويستنفد باجتناب القلوب ، أما الخطيب فيرمى إلى التربية والتوجيه .

ولاقية لعلوم اللغة وفنونها إذا لم تساعد على تحقيق الخير والسعادة للإنسان ، والفنان كالعالم ليس له مطلق الحرية فيما يقول كما يرسم خياله ، وإنما وظيفته اجتماعية خلقية . فإذا أساء استعمال موهبته انقلبت شراً مستطيراً .

ولا يتوقف استكناه الحقائق على معرفة طرق الحاجة فحسب ، ولا على الرجوع إلى طبائع الأشياء وحدها . ولكن يتوقف كذلك على تحديد معاني الكلمات واستعمالها في الجمل ، إذ الكلمات في الجمل رموز للمعاني . وفي هذا ما يكشف عن الفرق بين من يحتاجون لذات الحاجة كالسوفسطائيين مثلاً . وبين من يسلكون الطريق السوى في تنظيم الأفكار . وكثيراً ما ياجأ السوفسطائيون إلى المفارقات اللفظية ، غير متقيدين بما يتقيد به غيرهم من قيم موضوعية ، خلقية أو اجتماعية ، ولهذا يجب أن نبحث عن المضمون . ولا نقتصر على البحث في الكلمات وخصائصها العرضية التي لاتمس جوهر الحقيقة . وحتى في القانون يحملنا الإنصاف على ألا نقصر نظرنا على نصه . بل ننظر إلى ظروف تشريعه . فلا نطبقه حرفياً . بل نعتد بالروح التي وضع بها ، وكذلك لا ننظر إلى العمل ولكن إلى الغاية منه . ولا نعتبر الجزء بل الكل .

وأخص ما يمتاز به الإنسان هو أنه وهب العقل ، فتيسر له العلم عن طريقه . ولم يتيسر له العلم إلا باللغة ، وتتضمن اللغة في جانبها العلمي عملاً هادفاً لغاية ، وهذه الغاية يحددها العقل وهو أساس الفضائل عند أرسطو ، فالغاية الخلقية وراء غايات اللغة العملية ، فيجب ألا يكون ميدان النشاط الإنساني في الكلام عبثاً أو هادفاً إلى

عبث ، ولهذا كان علينا أن ننظر إلى العمل الأدبي كلاً ومجموعاً ، لا على حسب جزء أو فقرة منه فحسب ، وذلك لتتضح الغاية الجدية منه .

والخطابة — كالجدل — غايتها الإقناع ، فيمكن أن تستخدم للشيء وضده ، ولكن أرسطو يؤكد على غايتها الخلقية فيقول :

« يجب أن يكون المرء ذا قدرة على الإقناع بما يضاء قضيته ، لا لأجل أن يقوم بالأمرين معاً دون تفرقة — إذ يجب ألا تقنع بما يصاد الأخلاق — ولكن لئلا يجهل المرء طريقة وضع المسائل ، وليكون قادراً على تنفيذ حجج من يجادل ضد العدالة . . . والخطابة والجدل وحدهما من بين فنون القول يعالجان القضايا المتناقضة على حد سواء ، على أنه ليس معنى ذلك أن هذه الموضوعات يمكن أن تكون ذات قيمة واحدة ، فالخطاب الحق ، والخطاب الأكثر مطابقة لقواعد الخلق . هما دائماً أصح للعقل والإقناع » . والفرق بين السوفسطائي (المغالط) وغيره ، ليس في الموهبة ، ولكن في القصد .

يقول أرسطو : سيعترضون بأن الإنسان قد يضر ضرراً بليغاً حين يسيء استعمال هذه الموهبة الكلامية ذات الحدين ، ولكن ، إذا استثنينا الفضيلة ، يستطيع أن يقال ذلك عن كل نوع من أنواع الخير ، وبخاصة عما هو أكثر نفعاً . مثل القوة والصحة والغنى ورياسة الجيش ، وعلى قدر المنفعة في صواب التطبيق يكون الضرر في الشطط والإساءة » .

وعلم اللغة عند أرسطو هي : المنطق والخطابة والشعر . وهي الفنون القولية ، وهي ذات مناهج مختلفة تبعاً لغاياتها المختلفة ، فالمنطق تعرف به الأقيسة والبراهين ، ويميز به صحيحها من فاسدها ، وما هو جوهري مما هو عرضي . فهو يشارك العلوم النظرية والعلمية في ميادينها المختلفة ، ويمتاز عنها بأن مادة موضوعه غير محددة . ولذا تختلف طرق البحث فيه عن طرق البحث في كل منها ، وللخطابة صلة قوية بالمنطق ، فهي مثله غير محددة الموضوع ، وبه تنظم حججها وأقيستها ، ولكنها تختلف عنه في غرضها وهو الإقناع ، إذ أنها لا تبحث عن الحقائق في ذاتها على حسب ما وصل إليه العلماء والمتخصصون ، بل تبحث في كيفية تقديم مجموعة من الحقائق إلى جمهور

خاص على نحو ينتج عنه أكبر أثر مراد ، ويقتضى ذلك النظر في أجزاء الخطابة ونظامها بحيث تلائم الجمهور ، ثم ينظر أرسطو إليها بعد ذلك من الناحية الفنية في الأسلوب ودقته ومطابقته للملابسات الجمهور .

وللشعر صلة بالخطابة من ناحية المقولة والأسلوب ، على ما بينهما من فروق في الوحدة الفنية وفي النظم . وله كذلك صلة بالعلوم لأن غايته المعرفة ، وهي غير منفصلة عن غاية العلوم النظرية والعملية . والشعر في جوهره يمكن أن يكون عملياً في أثره في أخلاق الناس وعلمياً في شروحه لمنطق الأحداث ، فيمكن النظر إليه لذلك باعتبار نتائجه العملية والعلمية . ويمكن تقويمه بعد ذلك بوحده الخاصة أو بأثره في الجمهور . أو بمحاكاته للأعمال والأشياء الطبيعية . والنظر إلى الشعر من الناحية الفنية يقتضى النظر فيما تألف من أحداث . وما عبر عنه من شخصيات وأفكار ، وما حاكى من شئون الطبيعة والحياة لايوصفه تقريراً عما حدث في الماضي أو يحدث في الحاضر ، بل بوصفه تعبيراً فنياً له طبيعته الخاصة التي لا تتوقف على مراعاة وقائع التاريخ .

وبهذا كله كانت اللغة عند أرسطو من مقتضيات الحياة المدنية ومستلزماتها . وبفضلها نشأت العلوم لدراسة طبيعة الإنسان والأشياء ، فساعدت على وجود الحياة المدنية . كما نشأت الفنون عامة وفنون القول خاصة لتؤثر في العادة والفكر فتتوافر التربية الصالحة . وقد يُنظر إلى العمل الفني في ذاته . أى بحسب ما يثير من « لذات خاصة به » كما يسميها أرسطو ، كما يبحث في العلم للذة البحث ، ولكن اعتبار العلوم والفنون للذاتهما لاغناء فيه ، ولا يصح أن يصرفنا عما يمكن أن تؤثر به في الحياة المدنية ، وعما تكشف من جلاء الحقائق ، وتهية وسائل الخير ، وتثبيت دعائم الخلق .

(٣) الأسلوب

يقول أرسطو : « يراعى المرء في قوله ثلاثة أشياء :

أولها : وسائل الإقناع ، وثانيها الأسلوب أو اللغة التي يستعملها ، وثالثها : ترتيب أجزاء القول » . ونجده يتحدث عن الأسلوب بمعناه العام في محاكاة الشعر والفنون الجميلة والنوعية للطبيعة ، وهو يقصر الشعر على الشعر الموضوعي : شعر المسرحيات والملاحم ، مما يعنى عنده أن الشعر الغنائى لمحاكاة فيه ، كما نجده يتحدث عن الأسلوب بمعناه الخاص وهو التعبير المباشر الذي يستعمل في الخطابة وما يلحق بها مما لمحاكاة فنية فيه ، والأسلوب في كل معانيه غاية الإقناع ، إما بالمحاكاة الفنية في الشعر المسرحي والملحمي ، فتؤدى المحاكاة في مجال الفن وظيفة الإقناع ، التي تؤدّيها الأقيسة المنطقية في مجال المنطق ، وإما بالتعبير الذي لمحاكاة فيه والذي يرى أرسطو أن يلجأ صاحبه إلى الإقناع بوسائل حسن الصياغة وبراعة المجازات ، يقول أرسطو : « والمجاز ذو قيمة في الشعر والنثر . ولكن الكُتّاب أحوج إليه من الشعراء — يقصد الشعراء الموضوعيين — لأن مواردهم الأخرى في الأسلوب أنضب من موارد الشعراء » . وحتى الحلّى اللفظية في الأسلوب وظيفتها لديه الوصول إلى الحقيقة والإقناع ، ولا يصح لديه أن تُفهم الجزئيات إلا في ضوء البنية العامة للعمل الأدبي ، وفيها تتحقق مراعاة أجزاء الكلام وترتيبها .

ويتمنى أرسطو لو أن التعبير عن الحقيقة مجردة كان يكفي في إقناع الناس . ولكنهم محتاجون إلى من يؤثر في مشاعرهم أكثر ممن يقنع عقولهم : « حقاً لو أننا نستطيع أن نستجيب إلى الصواب ، ونرعى الأمانة من حيث هي ، لما كانت بنا حاجة إلى الأسلوب ومقتضياته ، ولكان علينا ألا نعتد في الدفاع عن رأينا على شيء سوى البرهنة على الحقيقة ، ولكن كثيراً ممن يصغون إلى براهيننا يتأثرون بمشاعرهم أكثر مما يتأثرون بعقولهم ، فهم في حاجة إلى وسائل الأسلوب أكثر من حاجتهم إلى الحجّة » ومع ذلك فجلاء الحقائق يعتمد على طرق الحاجة أكثر من اعتمادهم على الأسلوب ، فهو لا يعدو أن يكون شيئاً كمالياً يتعلق بالخيال ، غايته اجتذاب السامعين ، ولا يلجأ إليه من يلقي الحقائق خالصة ، كمن يعلم الهندسة مثلاً .

ويتصل بالأسلوب فن الإلقاء ، وهو ذو أهمية في المسرحيات والخطابة ، ولكن أرسطو يعده ثانوياً فهما أيضاً ، إذ أنه يُعنى قبل كل شيء بما يعطى الأسلوب قيمته الثابتة ، سواء نُطق به أم بقي مقروءاً فقط .

والأسلوب صفات عامة يجب أن تتوافر له شعراً كان أم نثراً ، ومن هنا كان كثير مما قاله أرسطو في أسلوب الخطابة ينطبق على الخطابة والشعر معاً ، كما أنه كان يستشهد كثيراً من الشعر على ما يقواه فيها . وقد ذكر أنواع المجاز في كتابه « فن الشعر » ولكنه أطلال فيها في كتاب « الخطابة » ثم هو يحيل في كل منهما على الآخر ، وهناك خصائص أخرى تفرق ما بين أسلوب الشعر وأسلوب النثر ، ثم من الأسلوب ما هو حقيقة وما هو مجاز ، ومردهما إلى قدرة الكاتب أو الشاعر على الابتكار في الأسلوب .

وخصائص الأسلوب العامة عند أرسطو هي : الصحة والوضوح والدقة .

وتعني الصحة مراعاة قواعد اللغة في الألفاظ من حيث التذكير والتأنيث والإفراد والتثنية والجمع وما إلى ذلك ، كما تعني مراعاة التراكيب اللغوية والنحوية بما يلزمها من تقديم وتأخير ، أو تعلق بعضها ببعض ، أو ربط بعضها ببعض ، بحيث لا ينشأ من الإخلال بشيء منها اضطراب في المعنى . وهذا ما أخذته البلاغة العربية وسمته « التعقيد اللفظي » وهو يؤدي إلى خلل في اللغة ، منشؤه عدم صحة التركيب لغوياً ونحويًا . ويمثل أرسطو لذلك بحملة الفيلسوف « هيراكليتيس » *Heraclitus* « على الرغم من أن هذه الحقيقة على الدوام الناس لا يعتقدون فيها » فلا يُدري بهم يتعلق « على الدوام » أبا الحقيقة أم بالفعل بعدها

ويعني الوضوح أن يؤدي الكلام معناه بحيث يحقق الغرض منه . لأن الكلام الذي يعجز عن أداء معناه في وضوح يفوت الغرض منه .

يقول أرسطو : « والصفة الجوهرية في لغة القول تكون واضحة دون أن تكون مبتدأة . وتكون واضحة كل الوضوح إذا تألفت من ألفاظ درجة ، لكنها حينئذ تكون ساقطة . . . وتكون نبيلة بعيدة عن الابتذال إذا استخدمت ألفاظاً بعيدة عن الاستعمال الدارج ، وأقصى بذلك : الكلمات الغريبة والمجاز ، والأسماء

الممدودة (المطولة) وبالجملـة كل ما هو مخالف للاستعمال الدارج . لكن إذا تألف القول من كلمات من هذا النوع فإنه يحىء إما ألفازاً أو أعجمياً ، ألفازاً إذا تركب من مجازات ، وأعجمياً إذا تألف من كلمات غريبة (دخيلة) فإن ماهية اللغز هى أن تركب ألفاظ لا تتفق مع بعضها البعض تؤدي معنى صحيحاً ، وهذا لا يتأتى بتأليف ألفاظ ذات معان حقيقية ، بل يتأتى باستعمال المجازات . مثل قوله « رأيت من يلصق بالنار النحاس بالرجل (ويقصد بالنحاس المحجمة المصنوعة من النحاس) وما شابه هذا من أحاج . وإذا كثرت الكلمات الدخيلة حدثت العجمة .

ولهذا يجب أن تكون (اللغة) مزيجاً من الألفاظ . فتجنب الابتذال والسقوط يكون باستعمال الكلمات الغريبة والمجازات والمحسنات وسائر أنواع الأسماء التي ذكرناها ، بينما نظفر بالوضوح عن طريق الأسماء الدارجة .

وأهم العوامل أثراً في إيجاد الوضوح في القول دون الوقوع في الابتذال التطويلات والإيجازات والتغيرات في الأسماء . إذ يتجنب الصورة الدارجة والاستعمال العادي تصبح هذه الأسماء مؤدية إلى جعل القول غير مبتذل ، ومن حيث أنها هي مما يستعمل . فيبقى الوضوح مكفولاً وإذن فالإفراط في استخدام هذه الطريقة في التعبير سيكون ذا أثر مضحك ، ولابد من الاعتدال في كل قسم من أقسام القول . ذلك لأن استعمال المجازات والكلمات الغريبة الخ في غير محلها يؤدي إلى نفس النتيجة التي يصل إليها من يريد أن ينتج أثراً مضحكاً .

فأرسطو يرى أن اللغة تكون واضحة كل الوضوح إذا تألفت من ألفاظ دارجة . لكنها حينئذ تكون مبتذلة ، وتكون واضحة نبيلة بعيدة عن الابتذال إذا استعملت ألفاظاً غير مألوفة في الاستعمال الدارج . كالكلمات الغريبة وكالمجاز ، والألفاظ المركبة ، ولكن يجب القصص في استعمال هذه الكلمات الغريبة في المجازات ، فالإفراط في استخدام الكلمات الغريبة ، وفي استخدام المجازات ، ينتج أثراً هزلياً ، والكلمات الغريبة تروعننا ولا تفيد ، بل قد تدخل في باب العجمة إذا كثرت في الكلام . واستعمال الكلمات الغامضة ، لأنها مشتركة بين معان كثيرة ، وسيلة يلجأ إليها السوفسطائيون لتضليل سامعيهم ، فلا ينبغي أن يأتي المتكلم بكلام عام يحمل

وجوهاً كثيرة ، فلا تتم به الفائدة ، إلا إذا قصد إلى الغموض ، كما في بعض تنبؤات الكهنة .

واستعمال الألفاظ غير المألوفة يؤدي دوره في إثارة الانفعالات ، ويجذب أنظار السامعين إليه ، ولا سيما في الشعر الموضوعي الذي يصف عادة أشخاصاً ومواقف فوق ما ألف الناس ، إذ يصف حياة الأبطال في الملاحم ، ويحاكي ما يثير الشفقة والخوف في التراجيديات . ومع ذلك فلا بد من مراعاة القصد ، وإلا جاءت العبارة غثة متكلفة ، بدلا من أن تكون نبيلة مختارة ، وذلك مثل عبارة أيداماس Idamas المتكلفة ، فإنه بدلا من أن يقول عن شخص : إنه يجري ، يقول : « فدفعه قلبه إلى أن يطير بقدميه » ويسمى الحزن « عبوس القلب » . ويقول : « ستره بورق أشجار الغابة » بدل أن يقول : « ستره بالورق » ويقول : « وستر عرى جسمه » بدل « ستر جسمه » وفي هذه الصفات والتركيبات تظهر الغثاثة ، وانعدام اللوق ، ويتجلى الغموض .

والدقة تعني معرفة المواقف وما يلائمها . فاستعمال الكلمات غير الدارجة والأسماء المركبة ، والصفات المبالغ فيها أليق بمقام الانفعال ، وينبغي استعمالها لتوكيد الانفعال أو للسخرية ، فيقال عن خطيئة في حال الغضب : إنها جسيمة ، أو بالغة عنان السماء ، كما أن استعمال اللغة العادية أليق بموضوع مبتذل ، وأجدر بأن تجري على لسان رقيق أو فتي صغير .

كما تعني الدقة أن يكون الأسلوب طبيعياً لا تكلف فيه ، حتى يحدث أثره في الإقناع ، فالكلام المصطنع لا إقناع من ورائه ، بل إنه يثير شبهات السامعين . لأنهم يظنون أن وراء هذا التصنع خدعة ، وذلك كما في أصوات الممثلين على المسرح ، فأبرعهم من بدا صوته طبيعياً يمثل حقيقة الشخص الذي يتحدث عادة ، وكلما بعد المثل عن طبيعة صوته كان أبعد عن الفن ، فمن المستطاع إذن أن يسلك الكاتب منهج البارعين في الفن ، فتبدو لغته عادية مألوفة لا تكلف فيها .

وموجز القول أن دقة اللغة تعني موافقتها لموضوعها ، ودلالاتها الصادقة على الانفعال والخلق ، وموافقتها لموضوعها معناه أنها لا تكون مبتذلة في الموضوعات

السامية ، ولاسامية في الموضوعات المبتذلة ، وألا تضاف إليها صفات تخرجها إلى التكلف والصنعة . ودلالاتها الصادقة على الانفعال يحتم أن تستخدم لغة الغضب في الإهانة . ولغة الضجر والرصانة عند الحديث عن العمق أو الفجور ، ولغة الحماسة عند الحديث عن المجد ، ولغة الخشوع في التقوى ، وهكذا في الحالات الأخرى . وهذه القدرة اللغوية مما يحمل الناس على الاعتقاد فيما يقول المتكلم ، لا ستنساجهم من لهجته أن ما يقوله حق ، حتى لو كان غير صادق في الواقع ونفس الأمر . هذا إلى أن المتكلم بلهجة انفعالية ينجح في إثارة شعور سامعيه . ولو كانت حجته فارغة ، ولهذا يلجأ بعض الخطباء إلى أن يغمر سامعيه بصوته الجمهوري دون أن تحوى عبارته شيئاً ذا بال ، وإذا استعمل المتكلم العبارات الملائمة لموقفه وطبقته (من ريفي أو مدني ، ومن شاب أو شيخ ، ومن رجل أو امرأة ، والدالة على طريقته في الحياة) فإنه يدل بها في الوقت نفسه على خلقه ، وهذا مما يوحى بصدقه إلى الجمهور .

وإذا كانت هذه هي الصفات العامة التي يجب توافرها في الأسلوب شعراً كان أم نثراً ، فإن أسلوب الشعر يتميز بشيئين هما : الوزن واستعمال المجازات . وأوزان الشعر مختلفة ، ولكل وزن ما يلائمه من المعاني والأجناس الأدبية ، وأما أسلوب النثر فليس موزوناً وينبغي ألا تكون الخطبة في عبارات موزونة . لأن الوزن يقتضي — بمظهره المصطنع — على ثقة السامعين في الخطيب ، ويصرف أنظارهم إلى شيء آخر في نفس الوزن . ولكن ينبغي ألا تكون الخطبة خالية من الإيقاع *rythme* ، إذ النثر ينبغي أن يكون إيقاعياً وغير موزون . إذ أن الإيقاع يساعد على الإقناع .

وفي النثر يقسم أرسطو العبارة إلى نوعين : نوع تكون فيه العبارة مستمرة مضطردة ، ليست بها وقفات طبيعية ، ولا يربط بين أجزائها سوى ألفاظ الربط من حروف العطف والتعليق ، ويأتي الموقف الطبيعي في نهايتها ، ونوع آخر تكون فيه العبارة مقسمة متقابلة ، والنوع الأول غير مستحسن ، لأنه يستمر غير محدود حتى النهاية . والمرء يجب أن يرى أمامه مواضع للوقف ، إذ أنه يلهث في السباق قبل أن يرى الغاية ، ولكنه حين يراها يدأب في السير دون شعور بالجهد . ولهذا يفضل أرسطو في الخطابة العبارة المقسمة المتقابلة الأجزاء ، على أن يكون كل جزء

منها غير طويل « بحيث يترك الطرف بنظرة واحدة » وهذا النوع من العبارة حسن سهل الاتباع ، أما حسنه فلأن العبارة فيه محدودة يشعر السامع أنه أفاد عن كل جزء من أجزائها ليصل إلى نتيجة من سماعها ، وأما سهولة الاتباع فيه ، فلأن العبارة يمكن تذكرها بسهولة ، لأنها مقسمة إلى أجزاء ، فهي أشبه بالشعر في تقسيمها العددي ، والشعر أسهل اتباعاً من النثر ، على أن كل جزء من الأجزاء يجب أن يستقل بمعنى ، كما يجب ألا ينقطع فجأة بالإضافة إلى الجزء التالي ، أى لا يكون الفرق كبيراً بينهما في الطول ، كما في هذا العدد لسوفوكليس : « هذه أرض كاليدون . ومن أرض بيلوبونيز طالعنا السهولة الباسمة عبر المضيق » . فالجزء الأول من هذه الجملة قصير بالنسبة إلى الجزء الثاني . وسوء التقسيم فيها قد يوقع في لبس ، فيظن السامع أن كاليدون في جزيرة بيلوبونيز ، وليس كذلك .

ثم يقسم أرسطو العبارة ذات الأجزاء إلى نوعين : أحدهما : المقسمة تقسيماً بسيطاً ، والثاني : المتقابلة . فالنوع الأول مثل قول الخطيب اليوناني أيسوكراتيس Isocrates : « طالما أعجبت من الداعين إلى المجتمعات الشعبية ، ومن مؤسسى المبارزة في الصراع » . والمتقابلة : ما تضادت فيها الأجزاء بعضها مع بعض . وقد تستخدم فيها كلمة من الكلمات رباطاً بين الأجزاء السابقة واللاحقة ، فمثال ما استخدمت فيها كلمة صلة بين الأجزاء المتقابلة قول إيسوكراتيس : « لقد ساعدوا كلا الفريقين : لا من خلفوهم ورائهم فحسب ، بل ومن رافقوهم كذلك ، لأنهم منحوا هؤلاء أرضاً جديدة أوسع مما كانت لهم في أوطانهم ، وتركوا لأولئك أرضاً في وطانهم تكفيهم » . ففي المثال كلمة « الفريقين » ربطت ما بين أجزاء العبارة ، والكلمات المتقابلة هي : « خلفوهم ورائهم » فهي متقابلة مع « صاحبوهم » و « أوسع » متقابلة مع « تكفيهم » .

ومثال الجمل المتقابلة الأجزاء بعامة ، قول إيسوكراتيس أيضاً « طالما حدث في هذه المشروعات أن نخيب العقلاء ، وينجح الحمقى » . وكذلك قوله : « وقد منحتهم الطبيعة وطينهم ، ولكن القانون نفاهم عنه » فالأسلوب في هذه الجمل حسن ، لأن التقابل في المعاني ييسر سبيل الفهم ، ووضع بعضها بجانب بعض يعطيها الطابع المنطقي

للحجة ، إذ أن وضع نتيجتين متضادتين في المنطق بعضهما بجانب بعض ييسر الحكم بأن إحداها خاطئة ، وهذا في طبيعة التضاد .

وقد يتوافر مع هذا الازدواج التكافؤ *Pariosis* وهو تساوى الأجزاء في الطول . ومنها ما يتوافر فيها أيضاً تشابه الأطراف *Paromoeosis* وهي ما كانت أجزاؤها متشابهة في مطلع كل جزء أو في مقطعه . والمتشابهة في كلمات الختام هي ما يمكن أن نسميها مسجوعة الأجزاء .

وأسلوب الخطابة يختلف عن أساليب الكتابة . فلأنه يعتمد على فن الإلقاء ، فهو أقرب إلى الطابع الدرامي . وأكثر ميلاً إلى إثارة الانفعال . وتبدو قيمته في إلقائه وإثارته الشعور أكثر مما تبدو وهو مكتوب ، وهو يعتمد على التكرار . وفصل الجمل مثل : « هذا هو الفاجر بينكم . الذي غرر بكم . الذي خدعكم . الذي قصد إلى خيانتكم إلى أقصى حدود الخيانة » وإذا كان الوصل يدخل جملاً كثيرة في حكم واحد ، فإن الفصل يوحي بأن الشيء الواحد أمور متعددة . فيجعله أكثر أهمية ، فإذا قال الخطيب : « أتيت إليه . تحدثت معه . توصلت إليه » أوحى إلى السامعين أنه قام بأمور عديدة . فإذا قال بعد ذلك : « لكنه لم يلق بالآ إلى شيء مما قلت » أحدثت الجملة الأخيرة أثراً أقوى لدى السامعين . ومن وسائل هوميروس الخطابية الفصل ، وتكرار الاسم . حتى ليوحى تكرار الاسم بأنه قام بأفعال كثيرة . ومن ذلك قوله : « نيريوس قاد كذلك من سيمويس ثلاث سفن محكمة الصنع . نيريوس بن أجلايا وابن كاربوس ذى الوجه المنير . نيريوس أنق رجل في كل ما أنجبت سواحل طروادة » وبهذه الجمل رفع هوميروس من شأن نيريوس وخلد ذكره . مع أنه لم يذكر عنه كلمة واحدة في أشعاره غير ذلك .

(ونيريوس *Nerius* إله البحر . وبناته يُسمَّين النيريات . وهن عرائس البحر . وسيمويس *Simois* فرع من فروع نهر إكزانته *Xenthe* في آسيا الصغرى . وأجلايا *Aglaia* من بنات جوبيتر . ومعناها باليونانية المشرقة . وهي إحدى ثلاث بنات (والأخريان هما : ثالي *Thalie* وإفروسين *Euphrosyne* وهن يمثلن الجمال والأناقة . ويصورن في صور فتيات جميلات عرايا من الثياب . في يد إحداهن وردة . وفي يد الثانية زهرة فرد للعب . وفي يد الثالثة غصن ريحان) .

(٤) المجاز

والمجاز نوع من أنواع الابتكار في الأسلوب ، يتجاوز حسن الإيقاع ووجوه الصنعة البلاغية إلى عرض أفكار جديدة وحقائق جديدة ، فعندما يدعو الشاعر الشيخوخة « الغصن الذابل » يثير فكرة جديدة وحقيقة جديدة بواسطة مبدأ مشترك بين الأمرين هو وجه الشبه . فضلاً عما « يكسبه المجاز للكلام من وضوح وسمو وجاذبية لا يكسبه إياها شيء آخر » وهو ذو قيمة كبيرة في الشعر والنثر . ولكن الكتاب والشعراء الغنائيين أحوج إليه من شعراء المسرحيات والملاحم . فهؤلاء مواردهم كثيرة في الحكاية ووحدها وفي الشخصيات والمواقف .

ويعرّف أرسطو المجاز بقوله : « والمجاز نقل اسم يدل على شيء إلى شيء آخر . والنقل يتم إما من جنس إلى نوع ، أو من نوع إلى جنس ، أو من نوع إلى نوع . أو بحسب التمثيل . وأعني بقولي : من جنس إلى نوع ما مثاله : « هنا توقفت سفينتي » لأن الإرساء صرب من التوقف (والتوقف جنس من أنواعه المندرجة تحته الإرساء) . وأما من النوع إلى الجنس فمثاله : « أجل » . لقد قام أوديسيوس بآلاف من الأعمال المجيدة » لأن « آلاف » معناها « كثير » والشاعر استعملها مكان « كثير » (« وكثير » جنس من أنواعه « الآلاف ») . ومثال المجاز من النوع إلى النوع قوله : « انتزع الحياة بسيف من نحاس » و « عندما قطع بكأس متبن من نحاس . . . » لأن « انتزع » هنا معناها « قطع » و « قطع » معناها « انتزع » وكلا القولين يدل على تصرف الأجل (الموت) .

وأعني بقولي « بحسب التمثيل » جميع الأحوال التي فيها تكون نسبة الحد الثاني إلى الحد الأول ، كنسبة الرابع إلى الثالث ، لأن الشاعر سيستعمل الرابع بدلا من الثاني والثاني بدلا من الرابع ، (فالحياة والشيخوخة حدان . وكذلك النهار والعشية ، ونسبة ثانيهما وهو « الشيخوخة » إلى « الحياة » كنسبة الرابع وهو « العشية » إلى « النهار » ، والشاعر يستعمل الرابع بدلا من الثاني فيقول : « عشية الحياة » بدلا من « شيخوخة الحياة » كذلك يستعمل الثاني بدلا من الرابع فيقول : « شيخوخة النهار » بدلا من « عشية النهار » .

وفي بعض الأحيان يضاف الجدل الذي تتعلق به الكلمة المبدل بها المجاز ،
ولإيضاح ما أعني بالأمثلة أقول : إن النسبة بين الكأس وديونيزوس هي نفس النسبة
بين الترس وأريس ، ولهذا يقول الشاعر عن الكأس إنها ترس ديونيزوس ، وعن
الترس إنه كأس أريس ، وكذلك : النسبة بين الشيخوخة والحياة هي بعينها النسبة
بين العشية والنهار ، ولهذا يقول الشاعر عن العشية ما قاله أنبادقليس : إنها « شيخوخة
النهار » ، وعن الشيخوخة إنها « عشية الحياة » أو « غروب العيش » . وفي بعض أحوال
التمثيل لا يوجد اسم ، ولكن يعبر عن النسبة ، فمثلاً نثر الحب يسمى « البذر » ولكن
للتعبير عن فعل الشمس وهي تنثر أشعتها لا يوجد لفظ ، ومع ذلك فإن نسبة هذا الفعل
إلى أشعة الشمس ، هي بعينها نسبة « البذر » إلى الحب ، ولهذا يقال : « تبذر نوراً
إلهياً » — ويمكن أيضاً استعمال هذا الضرب من المجاز بطريقة أخرى ، فبعد الدلالة
على شيء باسم يدل على آخر ، ننكر صفة من الصفات الخاصة بهذا الأخير ، فمثلاً
بدلاً من أن نقول عن الترس إنه « كأس أريس » نقول عنه إنه « كأس بلا خمر »

وتعريف أرسطو للمجاز يجعله قريباً من الاستعارة العربية ، ويشمل كلامه
كثيراً من ضروبها . وترشيحاتها ، كما يدل على أنه يريد من المجاز كل ما يتجاوز
التعبير الحقيقي البسيط ، فهو أقرب معنى إلى المجاز بعامة .

« فالتشبيه : استعارة . والفرق بينه وبين الاستعارة طفيف ، فإذا قلت : إن
أشيل « كر على الأعداء أسداً » كان في قولك تشبيه ، وإذا تحدثت عنه فقلت : « وثب
الأسد » كان استعارة . وللتشبيهات فائدة في الشعر والنثر ، ولكنها بالشعر أليق ،
ويستخدم التشبيه فيما تستخدم فيه الاستعارة ، لأنهما متحدان فيما عدا ما ذكرنا من
فرق . وهذه بعض أمثلة للتشبيه : تحدث أندرو سيون عن إدريوس Idriéus
فقال : إنه كان مثل كلب الصيد الثائر أطلق من قيده ، فهو ينقض عليكم بعضكم ،
فكان إدريوس مثال المتوحش الذي فك عنه قيده . . . ومنه تشبيه أفلاطون « إن
هؤلاء الذين يسلبون الموتى يشبهون الكلاب ، يعضون الحجارة التي يرمون بها دون
أن يمسوا الرامي » وكذلك في تمثيل أفلاطون لشعر الشعراء بأنه « يشبه أناساً يعوزهم
الجمال ، ولكن فيهم طراوة الشباب ، فإذا ذبلت هذه الطراوة ضاع كل ما فيهم من رونق ،
وكذلك الشعر إذا حوّل إلى نثر » . وقد قال ديموستين Demosthene عن

الأتينيين : إنهم كمن أصابهم دوار البحر فوق ظهر السفينة . . . وكل هذه الأفكار يمكن أن يعبر عنها بالتشبيه أو الاستعارة ، ولكن الاستعارة التناسبية Proportional Metuphor أو (التشبيه التناسبي - ويسمى في البلاغة العربية « قلب التشبيه » أو « غلبة الفروع على الأصول » أو « الطرد والعكس » كتشبيه الخلد بالورد ، ثم تشبيه الورد بالخلد ، وذلك بجعل الأصل في التشبيه فرعاً ، والفرع أصلاً ، التماساً للطرافة) يمكن أن يطبق بالتبادل على كلا المشبه والمشبه به « مثلاً إذا قلنا : إن كأس الشراب يشبه الدرع . بالنسبة إلى ديونيزوس أمكن أن يسمى الدرع كذلك كأس شراب آريس » .

والتشبيه أقل أثراً من الاستعارة . لأنه أطول منها ، ولأنه لا يفيد مباشرة وحدة المشبه بالمشبه به . ولذا يقل اهتمام السامع به . لأن القول - كقوة الحجّة - يكون على قدر سرعة الإفادة . وينبغي أن تضع الكلمات المنظر أمام أعيننا ، فترى بها الحوادث تسير . دون أن تقتصر على وصف جانب من الجوانب . . . وخير التشبيهات ما يمكن قلبه على نحو ما سبق في التشبيه التناسبي .

والاستعارة : أقوى إثراء من التشبيه . ولكن يجب ألا تكون بعيدة المنال ، فلا ينبغي أن يبالغ المرء في البحث عنها حتى تبدو غريبة . ويجب كذلك ألا تكون واضحة كل الوضوح ، وإلا كانت عديمة الأثر . لأن الناس لا يهتمون بالأقيسة الواضحة كل الوضوح ، وهي التي يعرفها كل الناس ولا تحتاج إلى بحث ، كما لا يلقون بالا إلى ما هو غريب بعيد المنال ، وإنما يهتمون بسماع ، الأفكار التي تُحيط بها بمجرد سماعها . وليست معروفة من قبل ، أو ليست حاضرة في الذهن .

وتزيد الاستعارة حسناً إذا توافر فيها - مع ما ذكرنا - التضاد والتشيل ، والتشيل يكون على نحو ما ذكرنا في التشبيه ، أي يثير المنظر أمام عيوننا .

والتضاد يضيف صورة إلى الصورة . ويساعد على الحكم بين الصورتين ، إذ أنهما تؤديان معنيين متقابلين ، ويمثل أرسطو لذلك بما قيل في خطب الرثاء لمن سقطوا من الأتينيّين في ميادين الحرب : « ينبغي لليونان أن تقطع شعورها حول قبور من سقطوا في حرب سلامين ، إذ أن حرّيتها وشجاعتها دفنتا في نفس القبر » . ثم

يقول : « ولو أن المتكلم هنا اقتصر على قوله : كان من الصواب أن تبكى اليونان بعد ما قهرت شجاعتهما ، لكان في قوله استعارة ، واستعارة تمثيلية (تصويرية) ولكنه بهذا الازدواج في قوله « شجاعتهما وخريتها » قد صور نوعاً من التقابل ليضيف جديداً على الاستعارة . . . وفي مثل قولنا « أبنع شبابة » استعارة فيها مبدأ الحياة والحركة ، وأقوى منه ما قاله ليكوليون Lycoleon عن القائد شابرياس chabrias : « ولم يحترموا حتى تمثاله النحاسي ، الذي قام يشفع له هناك » ففي هذا القول استعارة حية ، فشابرياس في خطر ، وتمثاله يشفع له ، هذا الشيء الذي لاحياة فيه يصبح حياً يقص أمجاده على مواطنيه . »

وفي هذه الاستعارات نرى الأشياء في صورة حية متحركة أمام أعيننا . وهذا هو المعنى الدرامي في التصوير الاستعاري والتشبيهي جميعاً ، وهو ما يسمى « التمثيل » . ويمثل أرسطو للاستعارة التي يعوزها التصوير والحركة بقولنا في رجل خيّر : « إنه متكامل الجوانب » لأن هذا يتضمن تشبيه الرجل بمربع كامل الأضلاع . ويعجب أرسطو بأسلوب هوميروس وحيوية تصويره ومنحه الحياة للملاحية له ، ويذكر له قوله « طار السهم » و « نفذ سنان الرمح المجنون في عظام صدره » وقوله في حجر سيسيفوس Sisyphus « إلى قاع الوادي سرعان ما قفز ذلك الحجر القاسي الذي لا يستحي » (وكان سيسيفوس ملكاً طاغية ، فحكم عليه في الجحيم بأن يدفع حجراً كبيراً إلى أعلى صاعداً به إلى قمة جبل وكلما وصل الحجر إلى القمة تدحرج وحده ونزل إلى السفح . فيدفعه سيسيفوس من جديد ، وهكذا يكون عقابه أبدياً) .

وفي هذا المثال استعارة تناسبية . لأن نسبة الحجر إلى سيسيفوس كنسبة إنسان لا رحمة له إلى الضحية التي يصلها عذاباً دائماً ، والاستعارة التناسبية — كما يشرحها أرسطو — هي الاستعارة المكنية في البلاغة العربية القديمة ، ويمكن أن تجرى هذه الاستعارة فنقول : إنه شبه الحجر بإنسان لا قلب له ، وحذف الإنسان ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو القسوة .

و « التمثيل » الذي يذكره أرسطو والذي يرينا الأشياء أمام أعيننا كأنها تحية

وتتحرك ، تذكره البلاغة العربية أيضاً ، ويسميه عبد القاهر الجرجاني « التمثيل في التشبيهات والاستعارات » وهو يرينا المعنى المعقول محسوساً حياً في قول الشاعر :

فأصبحتُ من ليلي الغداة كقابض على الماء خائنه فروج الأصابع

« فالشاعر لما قال « كقابض على الماء خائنه فروج الأصابع » أراكم رؤية لا تشك معها ولا ترتاب ، أنه بلغ في خيبة ظنه وبوار سعيه إلى أقصى المبالغ ، وانتهى فيه إلى أبعد الغايات ، حتى لم يحظ لا بما قل ولا ما كثر » ويذكر توضيحاً لأثر المشاهدة كأنه شرح لكلام أرسطو « ذلك أنه لو كان الرجل مثلاً على طرف نهر في وقت مخاطبة صاحبه وإخباره له بأنه لا يحصل من سعيه على شيء ، فأدخل يده في الماء وقال : أنظر ، هل حصل في كفي من الماء شيء ؟ كان لذلك ضرب من التأثير زائد على القول والنطق بذلك دون الفعل » .

ويمثل في الاستعارة بقول الشاعر :

إذا هم ألقى بين عينيه عزمه ونكب عن ذكر العواقب جانباً

ويقول : « إنك إذا قلته امتلأت نفسك سروراً وأدركتك طربة . . . لأنه أراك العزم واقفاً بين العينين ، وفتح إلى مكان المعقول من قلبك باباً من العين » .

ويرى أرسطو أن وجه الشبه لا ينبغي أن يكون واضحاً كل الوضوح في الاستعارة والتشبيه على السواء ، بل يدرك بالتأمل . شأن الفيلسوف الذي يدرك بفكره صلة بين الأشياء المتباعدة .

فمثال التشبيه : قول الفيلسوف الفيثاغوري أرشيتاس Archytas « إن القاضي كالمحراب في المعبد ، في أن المظلوم يلجأ إلى كليهما آملاً في الإنصاف » ومثال الاستعارة : قول الخطيب اليوناني إيسوكراتيس عن السلطات « إنها متعادلة » إذ هو بهذا القول يرمح بين شيئين هما في الحقيقة متباعدان كل التباعد ، وهما : التساوي بين سطوح الأشياء المحسوسة ، والتساوي بين القوى السياسية .

ووجه الشبه الذي يدرك « بالتأمل » عند أرسطو ، يذكره عبد القاهر الجرجاني على أنه يدرك « بالتأول » كقولك هذه حجة كالشمس في الظهور ، لأن تحصيل الشبه بين الحجة الواضحة التي لا شبهة فيها وبين الشمس الطالعة يحتاج إلى تأول ، ثم

يقول : « إن منه ما يحتاج إلى قدر من « التأمل » كقول فاطمة بنت الخرشب وقد سئلت أى بنيتها أفضل ؟ : هم كالحلقة المفرغة لا يدرى أين طرفاها » .

والأمثال عند أرسطو نوع من أنواع الاستعارة ، لأنها استعارة حالة من نوع إلى نوع ، كأن تقول فى رجل عمل عملاً أراد أن يجلب به الخير لنفسه فجبر عليها الوبال والخسران « رجل الكارباتوس Carpathus » وأرانبه . وأصل المثل أن ذلك الرجل جلب فى الجزيرة أرانب بغية النفع فكانت سبب الطاعون .

والأمثال فى البلاغة العربية استعارة أيضاً . لأن مضرب المثل فيها مشبه بمورده . والمبالغات الناجحة عند أرسطو من أنواع الاستعارة أيضاً . وهى فى رأيه أليق بالشبان ولا تلائم الشيوخ . لأنها تصوّر خلق الحماسة . ولهذا كثر استخدامها للدلالة على الغضب . ويمثل لها بقول هوميروس : « أعطانى كثيراً كالتراب أو كرملى البحر » وقوله أيضاً : « أما تلك حفيذة أثريوس ، فلن أتزوج منها أبداً . نعم . على الرغم من أنها أجمل من أفروديت الذهبية » .

وهذه المبالغة شىء . والمبالغات التى تزيف الحقائق شىء آخر . فهى ضارة بالتصوير .

ويستلمح أرسطو « الإلغاز » ويعطيه قيمة « المجاز » وهو تركيب ألفاظ لا يتفق بعضها مع بعض . ولكنها تؤدى معنى صحيحاً . ومنه أن تذكر كلمة ذات معنيين مرتين فى جملة ، يراد بها فى المرة الأولى معناها المتبادر ، وفى المرة الثانية معناها الخفى ، مثل كلمة *arké* فلها معنيان : إمبراطورية ، وبدء ، وذلك فى قول إيسوكراتيس . « إن إمبراطوريتهم *arké* كانت بدء *arké* متاعهم » ومثل قول الشاعر أناكساندريس *Anaxandres* « الموت أجدر بك ، قبل أن تأتى أفعالا تجعلك أجدر به » فإن معناه ينبغى أن يموت المرء قبل أن يأتى أفعالا مجرمة تجعله يستحق عليها الموت . فالموت الأول موت طبيعى ، والثانى هو القتل عقوبة . والجدارة الأولى معناها اللياقة ، والجدارة الثانية معناها استحقاق العقوبة .

وينبغى أن تقوم قرينة على المعنى المراد ، وأن تكون العبارة قصيرة ، مفيدة بما فيها من الطباق فكرة طريفة سريعة المآخذ تكسبها حيوية وقوة .

ويتأثر صاحب كتاب « نقد النثر » بأرسطو ، ويفرد للغز باباً في كتابه ، ويرى أنه رياضة الفكر في تصحيح المعاني وإخراجها من المناقضة والفساد إلى معنى الصواب والحق ، وقدح الفطنة في ذلك ، واستنجد الرأي في استخراجها ، ويمثل له بقول الشاعر :

رَبُّ ثورٍ رأيتُ في جحرٍ نملٍ ونهارٍ في ليلَةٍ ظلماء

والمراد بالثور : قطعةُ جبن ، وبالنهار : فرخُ الحبارى .

ولكنه لا يشترط فيه ما اشترطه أرسطو ، ولهذا ينحو به نحو التلاعب بالألفاظ ، ومواراة القصد عندما يرمى المتكلم إلى التعمية في كلامه .

(٥) الخطابة وأنواعها وبراهينها

يعرف أرسطو الخطابة بأنها : « القدرة على الكشف نظرياً في كل حالة من الحالات ، عن وسائل الإقناع الخاصة بتلك الحالة » وقد يستطاع الإقناع بالحق أو الباطل فالخطابة كالمنطق تستخدم للبرهنة على التقيضين . وقد أقام أرسطو الخطابة على البرهان ، فكان للمنطق شأن كبير في معالجة مسائلها . ولا بدع أن يكون هذا شأن من اختراع المنطق ووضع أسسه . وإذا كان القياس المنطقي دعامة من ينشد الحق ، فهو أيضاً وسيلة من يريد التمويه بالأقيسة الظاهرة يسوق فيها ما يشبه الحق ، ولكن بالوسائل الفنية للخطابة نفسها يمكن تمييز ما هو حق مما ليس حقاً إلا في ظاهره ، لأن « الأفكار الصحيحة المنطبقة على قواعد الخلق هي دائماً أكثر إقناعاً وأقوى في إيراد الحجج » وكذلك المنطق ، به يستطاع تمييز القياس الصحيح من القياس الفاسد . وليس هناك من كلمة بها يتميز الخطيب الشريف المقصد . من الخطيب السيء النية ، على حين يكون المرء منطقياً على حسب قدرته في الجدل ، وسوفسطائياً (مغالطاً) على حسب الغاية .

والخطابة والمنطق يشتركان في طرق التقرير والبرهنة والتفنيد ، وبالمنطق يُنظَّم الخطابة مادة موضوعها ، وتسوق حججها ، بحيث تكون ذات أثر في جمهور معين ، ولا بد فيها من الملاءمة بين العبارات والحجج وملابسات الجمهور ، وتظل العبارات فيها ذات طابع منطقي في الأداء ، ولكن يراها يجب ألا يتبع فيها جرفية الأقيسة

المنطقية . وذلك أن الجمهور الذي يتوجه إليه في الخطابة غالباً ما يكون على غير حظ كبير من الثقافة فيصعب عليه متابعة الأقيسة المنطقية الجافة : « وهذا هو السبب في أن الخطباء غير المثقفين أقدر على إقناع الجماهير من الخطباء المثقفين . . . فالأولون أبرع في فن القول أمام الجمهور لأنهم يصوغون الأفكار العامة المشتركة من موضوعات معارفهم ، فتأتي أقوالهم قريبة من الجمهور ، ونتيجة لذلك كان على الخطباء ألا يستخرجوا حججهم من جميع الأفكار كيفما اتفق ، ولكن من أفكار محددة ، فراعون مثلاً أفكار القضاة الذين يترافعون أمامهم ، أو أفكار الجمهور الذي يوجههم في أقوالهم حسب سلطانه . »

والخطابة صلة بالشعر ، من حيث أن كلا منهما غايته الإقناع عن طريق تحريك المشاعر وإثارة الأفكار . وكلاهما يعتمد على اللغة الواضحة الدقيقة ، دون إسفاف في الأسلوب ، ودون سمو لامبرر له . والفرق بين الشعر والنثر لا ينحصر في الوزن ، لأن الوزن في الشعر شيء وعرضي ، وعلى الرغم من أن الخطيب يحظر عليه استعمال الوزن ، لأنه يظهره متصنعاً متكلفاً ، ويفقده صبغة الصدق أمام جمهوره ، فإن عليه أن يصوغ عباراته بحيث لا تخلو من الإيقاع المحبب الذي يثير الانفعالات . ويتحقق هذا إذا كانت الجمل ذات أجزاء لا طويلة ولا قصيرة . يسهل النطق بها في نفس واحد ، لأنها لو كانت جد طويلة ملها السامع وتخلف عن متابعتها ، ولو كانت جد قصيرة فجأته فضاق بها . كأنما تعثر فكره فوقف دون ما ينتظر . وبصياغة الخطابة على هذا النحو من تقسيم الجمل تقترب من الأوزان الشعرية . وينبغي أن يراعى في صياغتها « تمثيل المنظر أمام العيون » بحيث تبدو كأنها « درامية » في تقديمها . وهذا الأمر في المسرحية والملحمة هو في ترك الأشخاص أمامنا يفعلون . وهذا ما يرتبط بالحكاية أوثق رباط .

ووسيلة الخطابة في ذلك هي التعبير بصيغة الحاضر . والبحث عن الاستعارات التصويرية الملائمة للموضوع ، والتعويل على الأمور الممكنة ، على حسب ما يعتقد الجمهور . أو على حسب ما هو شائع بينهم من أفكار ، والاستعانة بالدلائل والعلامات والأقيسة للانتقال من المعلوم إلى المجهول ، وتمييز الممكن من غيره ، في حين أن الشعر يصف ما يمكن أن يحدث عن طريق الضرورة أو الاحتمال ، وشروحه للحوادث

شروح عامة كلية كشروح الفيلسوف ، ويعتمد فيها على وقائع الحكاية وتسلسلها على حسب ما يفعله نماذج من الناس احتمالاً أو ضرورة ، فهو يبحث عن الضرورات والأسباب للعلاقات بين الحوادث ، ولا يلجأ الشاعر إلى الاستدلال بالعلامات الخارجية . وإلا دل على ضعفه في الابتكار ، في حين أن للمخيط أن يلجأ إليها في استدلالاته .

والخطابة تعالج مواطن الحجج العامة التي هي مظان الإقناع ، ولكل جمهور حالته الخاصة . على حسب الموضوع ، وعلى حسب حالة المتكلم . ولذلك كانت أجزاء الخطابة في ترتيبها أقرب إلى المنطق منها إلى الشعر . والجزءان الجوهريان في الخطابة هما عرض الحالة والحجة ، وهما نظير شرح الحالة والبرهنة عليها . أما المقدمة في الخطابة فهي نظير المدخل في المسرحية والملحمة ، ونظير التهييد الموسيقي في الموسيقى . وليس للخطابة وحدة عضوية نظير تلك الوحدة التي تتوافر للشعر فالوحدة فيها نسبية . إذ يمكن أن تزداد أجزاءها أو تنقص على حسب المقام ، دون أن تضار وحدتها .

وإذا كانت الخطابة تستلزم خطيباً وخطبة وجمهوراً مستمعاً ، وكانت الغاية في كل خطبة تتعلق بجمهور المستمعين ، فقد انقسمت الخطابة على حسب من يوجه إليهم الخطاب إلى ثلاثة أنواع ، لأنهم إما أن يكونوا حكاماً أو قضاة ، وإما أن يكونوا مستمعين عاديين . والحاكم إما أن يقضى في أمور تتعلق بالزمن الماضي ، كما في المحاكم ، أو تتعلق بالزمن المستقبل كما في مجالس الشورى أو البرلمانات ، ومن هنا كانت أنواع الخطابة الثلاثة هي :

١ — الخطابة المشورية أو الاستشارية *délibératif* وفيها يتوجه الخطيب إلى السامعين بالنصيحة أو بالتحذير . والذين يتقدمون برأى لمنفعة خاصة . أو الذين يخطبون في الجماعات في فكرة عامة لا يخرجون عن النصيحة أو التحذير . والمستقبل هو الذي يرمى إليه الناصح المشير ، ففي الاستشارات أو المداولات ، ما سيحدث هو مدار الخطابة الاستشارية . وللمستقبل تكون النصيحة ، وفي المستقبل يكون التحذير .

والناصح والمخبر هدفهما النفع والضرر ، لأن الناصح يعرض ما يتقدم به كما لو كان هو الأصلح ، ولأن المخبر يعرض ما يرى فيه الضرر كله ، وما وراء النفع والضرر من شئ الاعتبار كالعادل والظلم ، والحسن والقبح الخلقين مردهما إلى هذين الهدفين .

٢ — الخطابة التشاورية أو القضائية judiciaire وتتوجه إما إلى الاتهام وإما للدفاع ، ومهمة المتقاضين لا تخرج بالضرورة عن القيام بواجب من هذين ، والماضي هو ما يتجه إليه المدافع أو المترافع في القضية . فالإتهام يكون بعمل قد وقع والدفاع يكون عن أمر قد حصل . والمتقاضون والمترافعون يهدفون للعادل والجور . وعليهما يحمل كل ما يقال .

٣ — الخطابة الاستدلالية épideictique وهي خطب المدح والذم . وتتصل أساساً بالزمن الحاضر ، لأن الخطباء بمدحون ويذمون حوادث ماثلة أمامهم ، وهذا لا يمنع أنهم كثيراً ما ياجأون إلى الماضي يستمدونه الدليل . أو إلى المستقبل لافتراض وقوعه . والمادحون والمهاجون هدفهم الفضيلة والرذيلة أو الحسن والقبح الخلقيان . . وإليهما ترجع بقية المسائل المتعلقة بهما ، والذين يهدفون إلى المدح أو الذم لا يبحثون فيما إذا كان ما يصدر عن مدحهم أو مذمومهم يعود بالنفع أو بالضرر . لأن غايتهم الحسن والقبح . وكثيراً ما بمدحون ومدحهم ويشنون عليه لأنه احتقر منفعة خاصة في سبيل الاستجابة لفعل من الأعمال الحسنة : فهم بمدحون « أشيل » Achile مثلاً لأنه انتقم لصديقه « باتروكل » patrocle ، وأشيل كان يعلم أنه سيلقى حتفه حتماً ، وكان في إمكانه أن يعمل على استبقاء حياته ، ولكن الموت في هذه السبيل كان أجمل في نظره من الحياة ، فأثر العمل الجميل على المنفعة الخاصة .

وقد قسم أرسطو الخطابة إلى هذه الأنواع ليستطيع أن يضع لكل نوع منها معالم . إذ أن جميع الموضوعات صالحة للخطابة ، ومن العسير أن تكون هناك قواعد تشمل جميع الخطب التي تختلف في موضوعاتها وفي أهدافها .

وتشارك أنواع الخطابة الثلاثة في بعض مواطن الحجج ، إذ تتناول هذه الحجج الممكن والمستحيل ، والعظيم والحفير ، فيما له من قيمة مطلقة أو نسبية . عالمية أو فردية .

ويقسم أرسطو الحجج الخطائية من حيث فنيها إلى نوعين : غير فنية ، وفنية ، ويقصد بالحجج غير الفنية ما كانت مستقلة عن الفن وليست من عمل الخطيب ، ولا دخل له فيها ، لأنها سابقة لخطابته ، وهذه الحجج تصلح بطبيعتها للخطابة القضائية ، وهي مقصورة عليها ، وهذه الحجج يحصرها أرسطو في خمسة أنواع :

نصوص القوانين ، ومركز الشهود ، والعقود والالتزامات ، والاعتراف القسرى تحت تأثير التعذيب ، واليمين .

وهذه الحجج - مع وصفها بغير الفنية وأنها ليست جوهرية في فن الخطابة - فإن الخطيب يمكن أن يستفيد منها في حججه الفنية .

ففي القانون يمكن أن يستفيد من نصوصه ، وملازمات هذه النصوص ، فلا ينبغي الوقوف عند هذه النصوص في حرفيتها ، وإذا كان القانون المكتوب مضاداً لقضيته ، استطاع أن يلجأ إلى القانون الإنساني العام . وبهذا القانون دافعت أنتيجونا عن نفسها فقالت : إنها دفنت أخاها مخالفة في ذلك قانون « كريون » . ولكنها لم تخالف القانون الإلهي غير المكتوب « وهو قانون ليس من عمل اليوم ، ولا من عمل أمس ، ولكنه قانون أبدي ، وما كان لي أن أخاف غضب إنسان مهما بلغ ، حين أتمسك به »

وفي الشهود ، يمكن أن يستفيد من أقوالهم في الهجوم وفي الدفاع ، ويجعل أرسطو من هؤلاء الشهود أعلام الشعراء القدامى ، ومشاهير الرجال الذين تحترم آراؤهم ويقدرها عامة الناس وخاصتهم ، فالأثينيون مثلاً ، كان « هو ميروس شاهدهم في حرب « سلامين » ضد الميجاريين . . . وهذا النوع من الشهادة يتصل بالماضي ، أما المستقبل فيستشهد له بما تقوله سدة الهياكل .

كما يجعل أرسطو من هؤلاء الشهود : الأمثال ، والحكم المأثورة ، لأنها شواهد قديمة ، وضرب لذلك مثلاً بأن الذين لا يرغبون في صداقة الشيوخ ، إنما يعتمدون على المثل السائر « لاتصنع جميلاً مع شيخ » . وهؤلاء الذين ينصحون بقتل الأولاد بعد قتل آبائهم إنما يعتمدون على المثل « أحقق هذا الذي يبقى على الأبناء بعد قتل آبائهم » .

ويعد من الشهود المحدثين الرجال المعروفون بالكرامة ، الذين أصدروا أحكاماً

في أية قضية من القضايا المشابهة . فإن هذه الأحكام تُعدُّ سوابق فاصلة يرجع إليها هؤلاء الذين ينكرون أو يناقشون موضوعات مماثلة لها ، ومن الأمثلة على ذلك ما ذكره « إيبول » Eubule أمام المحاكم ضد « شاريس » Charis فقد وصفه بأنه « أدخل في المدنية عادة المجاهرة بالرديلة » وهي كلمة قالها « بلاتون » Platon من قبل ضد « ارشيبوس » Archibios .

ومن وسائل الدفاع المستمدة من الشهادة ، أنه يحسن بمن لا شهد له ، أن يعتمد إلى الاحتمالات ويطالب بالحكم بمقتضاها . وهذا هو موضع « الحكم بما يرضى الضمير » لأن الاحتمالات لا يمكن تخطئها بالبرشوة ، ولا يمكن أن تفاجأ بشهادة الزور . . . وإذا أعوزتنا الأدلة ، ولم نجد شهادة لصالحنا ، أو شهادة ضد خصمنا ، فسنجدها على الأقل في الكلام على الأخلاق . إذا أثبتنا شرفنا واستقامتنا ، وأثبتنا أخلاق الخصم التي لا تُعنى بالشرف ولا بالاستقامة .

وفي العقود والالتزامات . يعترف أرسطو بأن إفادة الخطيب منها ضئيلة ، إذ أن الدفاع فيها لا يفيد إلا من ناحية تقوية الثقة بها أو محاولة إضعافها بالإقرار أو بالنقض ، فإذا كانت العقود في مصلحتنا فواجبنا أن نقوى الثقة بها ، وإن كانت في صالح الخصم فدافعنا يتوجه إلى التقليل من أهميتها ونزع الثقة منها .

ولكن أرسطو يستدرك على ذلك بأن معظم المصالحات وكل الاتفاقات الاختيارية تستند إلى عقود ، فلو أننا حاولنا إضعاف قوتها لمحوها جميع العلاقات الموجودة بين الناس بعضهم مع بعض . أوردناها في الأقل إلى الاستحالة . . . ويمكن أن يقال أيضاً إن القاضي هو الحكم في القانون . وإذن فنحن واجبه ألا يحترم حرفية العقد ، ولكن يحترم العدل ، وما نحن بصدده عدل ، وأكثر من العدل . وهذا العدل لا يمكن أن يتحول عن طبيعته ، لأنه مؤسس على الطبيعة . ومع ذلك فهناك عقود تحمل في طياتها المخاتلة والغش ، أو الضغط والجبر . لأنها عملت تحت تأثير القوة . فالواجب أن نبحث إذا كانت متضادة مع قانون مكتوب ، أو مع قانون إنساني عام ، أو إذا كانت متضادة للعدالة نفسها . أو منافية للكرامة والشرف ، أو إذا كانت متضادة لعقود سابقة . أو عقود كتبت بعدها . فكل هذه النواحي جديرة بالنظر ، ومن السهل كشفها والتفتيش عنها .

والتعذيب نوع من الشهادة ، لأنه تعذيب وقسر وضغط ، وليس لنا إلا العمل على هدم هذه الشهادة الحقيقية ، وتوجيه الخطبة إلى إنكار هذا التعذيب ، أو إنكار صفاته . . . والأشخاص الذين يضغط عليهم بالتعذيب يمكن أن يكذبوا ، وهم في كذبهم ليسوا بأقل منهم في صدقهم . فمنهم من يقاوم ولا يعترف بالحقيقة ، ومنهم من يسارع إلى الكذب تخلصاً من الآلام . فواجبنا أن نستند على مثل هذه الأدلة والاستشهادات المعروفة لدى القضاة .

وإذا التجأت إلى اليمين لتقوى حجتك . فلك أن تقول : إن اليمين دليل التقوى والإرادة الطيبة في الاحتكام إلى الآلهة ، كما يمكن أن تقول : أن خصمك لا ينبغي أن يلجأ إلى قضاة آخرين ، مادامنا قد قبلنا الاحتكام إلى الآلهة .

وفي كل حالة من تلك الحالات توجد ضروب من الاحتمالات يستطيع الخطيب القضائي أن يجد منفذاً لما يؤيد وجهة نظره . وما يفند وجهة نظر خصمه ، بهذه الاحتمالات التي يحاول بها نقض دعواه . وذلك بالإطناب وبالتفريعات في هذه الحجج غير الجوهرية في فن الخطابة ، أو الحجج غير الفنية .

والحجج الفنية : هي التي يستخرجها الخطيب بوسائله ، فيخترعها اختراعاً ، وفيها تظهر دلائل فنيته ، وقدرته على الخطابة والنجاح فيها ، وهي جوهرية في الخطابة ، وهي ثلاثة أنواع :

١ - ما يتصل بأخلاق الخطيب نفسه ، وهي التي يكون بها أهلاً لأن يصدق ، وهذه الأخلاق من وسائل الإقناع . إذ أن شخصية الخطيب تبعث الثقة فيما يقول . ولكن يجب أن تكون هذه الأخلاق منبعثة من الخطبة نفسها وموقف الخطيب منها ، فلا يصح الاكتفاء بما يعلمه الجمهور ، أو بما يسبق ظنه إليه .

٢ - وما يتصل باستعداد السامعين حينما تهيج الخطابة من انفعالاتهم ، وتختلف الأحكام في هذه الناحية باختلاف المشاعر المثارة من حزن أو سرور ، ومن حب أو كراهية وبهذه الأحوال يعنى الخطباء كل العناية ، وقد تكلم في هذه الناحية كثير ممن كتبوا في الخطابة قبل أرسطو .

٣ - وما يتصل بالخطبة نفسها من محاولة إثبات الفكرة بالكلام المقنع ، أو الذى يظن أنه مقنع ، ولكل حالة براهينها التى يمكن أن تكون مقنعة .

وهذه الحجج بأنواعها الثلاثة يقسمها أرسطو مرة أخرى إلى قسمين كبيرين :
برهين خلقية ذاتية ، وأخرى منطقية موضوعية :

١ - أما البراهين الخلقية الذاتية ، ففيها يدرس أرسطو الأسس النفسية للمخطابة ، سواء منها ما يتعلق بأخلاق الخطباء وشخصياتهم . وما يتعلق بعواطف السامعين وانفعالاتهم .

فأما الخطباء فهم يوحون بالثقة إذا توافرت لهم ثلاث صفات : الفطنة ، والفضيلة ، والتلطف للسامعين أو الشعور بالصدقة نحوهم . فإذا أعوزتهم الفطنة تعرضت أفكارهم للمخطأ . وإذا أعوزتهم الفضيلة دفعهم الحبث إلى ستر أفكارهم الصحيحة ، وإذا أعوزهم حب السامعين ، فإنهم لا ينصحونهم باتباع خير الطرق التى هم على علم بها ، والخطيب الذى تتوافر له هذه الصفات يوحى بالثقة إلى من يستمتعون إليه . والفطنة أساس الصواب فى المشورة . والفضيلة جميلة وكذا كل ما يوصل إليها . وخير الفضائل أعمها نفعاً وأبعدها عن المنفعة الخاصة . أما التلطف للسامعين أو الشعور نحوهم بالصدقة ، فهو من العواطف التى توحد الغايات بين الخطيب وجمهوره ، وتربطه وإياهم برباط وثيق .

وأما السامعون فيجب الوقوف على مآلديهم من عواطف تهيأوا لها بسبب موقفهم الخاص . و « العواطف مصحوبة بالألم أو اللذة ، وتحمل تغيرها على تغير الناس فى أحكامهم ، كالغضب والرحمة والخوف ، وكل الانفعالات من هذا النوع وكذا ما يضادها من انفعالات » ثم أخذ أرسطو يعدد هذه العواطف والانفعالات ، وقد نص على أنه يتبع فى كل واحد منها استيفاء ثلاث مسائل ، فإذا أخذنا الغضب مثلاً ، كان علينا أن نعرف الاستعدادات النفسية التى تحمل المرء على الغضب ، وأن نعد الذين نشعر عادة بالغضب نحوهم ، وأن نعد الأشياء التى تثير عادة فينا هذا الشعور ، ويجب أن نحيط بهذه المبادئ الثلاثة مجتمعة ، وإلا استحال علينا أن نثير الغضب فى نفوس السامعين . والأمر كذلك فى العواطف الأخرى .

ولنضرب مثلاً بتناول أرسطو للخوف . لأنه تحدث عنه في الشعر وفي الخطابة :
« فالخوف ألم أو اضطراب ينتج عن تحليل شر يحدث في المستقبل ، فيسبب خراباً
أو أذى » ولا يخاف المرء إلا الأخطار القريبة المتوقعة ، فلا يخاف ما هو بعيد ،
فكل امرئ يعرف أنه سيموت ، ولكنه لا يهتم بخطر الموت مادام بعيداً ، فالأشياء
التي تهدد بالضرر الكبير هي ماثار للخوف . وكذلك علاماتها تثير الخوف ، لأنها
تنذر بقرب المخوف منه .

والأشخاص الذين يخافهم هم من يغضبون علينا أو يحقدون إذا كانوا على سلطان
يهيئ لهم أن يضررونا ضرراً بليغاً ، وكذلك الظالمون . وكذلك يخاف المرء أن يكون
تحت رحمة شخص آخر مهما يكن « لأن أكثر الناس ليسوا خيرين كما ينبغي ، بل
هم جبناء في الخطر ، وسيطر عليهم الطمع في النفع » . . . ومن بين خصومنا لا ينبغي
أن نرهب الغضوبين الصرخاء ، بقدر ما نرهب الهادئين المخادعين ، لأننا لانعرف
متى يهجمون ، فتوعدهم لنا دائماً لا ينقطع .

والحالات التي يشعر المرء فيها بالخوف هي ما يكون فيها هدفاً يمكن أن ينال بالأذى ،
فلا يحس بالخوف من يعتقد أنه لا ينال ، كمن ترادفت عليهم النعم ، أو توافر لهم
السلطان . كذلك لا يخاف من قاسى كل أنواع المخاوف كهؤلاء الذين يتهاونون
للمصعود إلى المقصلة . « فالخوف يستلزم احتفاظ المرء في نفسه ببعض الأمل في النجاة
مما يخاف ، والدليل على ذلك أن الخوف يبعث على المشورة ولا مشورة في ميثوس
منه » .

وعلى الخطيب أن يستفيد من كل ذلك إذا أراد إثارة الخوف في نفوس سامعيه .
ثم يمضي أرسطو في دراسته للعواطف المختلفة وكيفية الانتفاع بها في الخطابة ، من
رحمة وقسوة ، وجحود ومعرفة للجميل . ومن حسد وغيرة . . .

وكما يدرس حالة السامعين من حيث ما يمكن أن يثار فيهم من عواطف ،
يدرسهم كذلك على حسب حالاتهم الأخرى ، من تفاوت في الأعمار بين شيوخ
وشبان ، ومن تفاوت في الطبقة الاجتماعية ، والسلطة والثراء ، وصنوف الحفظ
الأخرى . وذلك هو الجانب النفسي الذاتي للخطابة . أخذ أسسه عن أستاذه أفلاطون ،
ولكنه زاد فيه ووفاه .

٢ - وإما البراهين المنطقية الموضوعية . فيفسح لمعالجتها مجالا أوسع من المجال الذى عالج فيه الأقيسة الذاتية . وهنا تتجلى علاقة الخطابة بالمنطق . ففي المنطق تلور الحجج المختلفة حول الاستقراء Induction ثم القياس الثلاثى ، syllogisme والخطابة يقوم فيها المثل exemple مقام الاستقراء ، كما يُغنى القياس المضمر enthymène عن القياس الثلاثى المنطقى .

(والقياس الثلاثى : قول مركب من قضايا متى سُلمت لزم عنها لذاتها قول آخر . مثل : من يغمرنا بنعمه يستحق شكرنا . والله يغمرنا بالنعم . فإله يستحق شكرنا . وتسمى القضيتان الأوليان « مقدمتى القياس » والأولى هى المقدمة الكبرى ، والثانية هى المقدمة الصغرى . وتسمى القضية الثالثة « نتيجة القياس » وتسمى الجمل الثلاث التى تألفت منها قضايا القياس « حدود القياس » .

والقياس المضمر : ما حذفت مقدمته الصغرى . أو الكبرى . أو نتيجته ، ويكون من الدرجة الأولى إذا حذفت الكبرى مثل : « هذا حيوان لأنه إنسان » ومن الدرجة الثانية إذا حذفت الصغرى مثل « هذا حيوان . لأن كل إنسان حيوان » وفى هاتين الحالتين تذكر النتيجة أولا . ثم المقدمة الباقية مسبقة بلام التعليل . وإذا حذفت النتيجة فهو من الدرجة الثالثة مثل « هذا إنسان . وكل إنسان حيوان . وأصل القياس هكذا .

١ - هذا إنسان ٢ - وكل إنسان حيوان ٣ - فهذا حيوان .

والاستقراء : قياس يُتوصل فيه بتعدد الأجزاء أو الأفراد إلى نتيجة عامة ، وذلك بالانتقال من الخاص إلى العام . أو من الأثر إلى المؤثر ، أو من النتيجة إلى السبب ، والاستقراء التام هو المبني على استقراء جميع الجزئيات التى يتكون منها الكلى ، وإجراء حكمها على الكلى . وهو يفيد اليقين ، وذلك لضبط جزئياته وحصرها ، والناقص هو المبني على تصفح ما يمكن تصفحه من الجزئيات ، وإعطاء الحكم الصادق عليها للكلى الشامل لها ، وهو لا يفيد اليقين دائماً .

ومهمة الخطابة هى معالجة الموضوعات التى تقبل المناقشة وهى الموضوعات

التي تحتل حلين متقابلين ، وهي الممكنات ، أما الأمور التي لا يمكن أن تكون على غير ما هي عليه فلا تقبل المناقشة ، لأن المناقشة في هذه الحالة لا تجدى نفعاً . وموضوع الخطابة هو ما يمكن وجوده وعدمه من الأمور الممكنة ، وذلك لأن الأمور التي يتحتم وجودها في الحال أو في الاستقبال لا مجال للمناقشة فيها ، وكذلك الأمور المستحيلة .

والممكنات موضوع الخطابة ، ولكنها ليست جميعاً قابلة بالإطلاق في الخطبة الاستشارية لتكون موضع مشاورة ، إذ أن من بين الأشياء الممكنة أنواعاً أصيلة أو عارضة من الخير ، لافائدة من وضعها موضع التشاور .

وجميع الخطباء لا تخرج حججهم عن المثل والقياس المضمر ، ولا شيء بعده ذلك ، والمثل في الحقيقة « استقراء » والقياس المضمر نوع من « القياس » ولكنه قياس خاص يمكن أن يسمى « القياس الخطابي » ، كما أن « المثل » استقراء خاص يمكن أن يسمى « الاستقراء الخطابي » .

وإذا كان القياس المنطقي ، مقدماته علمية ، ونتيجته حتمية لازمة ، فإن القياس المضمر قياس يمكن أن يسمى قياساً جدلياً أو خطابياً ، لأن مقدماته احتمالية ظنية ، وليست لازمة ولا حتمية ، وإذا كانت فكرة الخطابة غير ثابتة ، فإن هذا القياس المضمر يسمح بالتفكير في الشيء وضده ، أي فيما يكون للشخص ، وفيما يكون على الشخص بقطع النظر عن الخلق وسببه ونتائجه .

وفي طبيعة الإنسان القدرة على الحكم بأن هذا الشيء حق ، وإن هذا الشيء محتمل للصحة أو شبيه بالحق . والناس قادرون بفطرتهم على تصور معنى الحقيقة إلى حد كبير ، وبهذا ندرك غاية الإقناع بالخطبة نفسها حينما ندلل فيها على الحق أو على ما يشبه أن يكون حقاً ، تدليلاً تفصيلياً يعتمد على وقائع ثابتة .

وكل من المثل والقياس المضمر يتفرع إلى أنواع :

أما المثل : ففيه يعتمد على إيراد حالات كثيرة مشابهة للحالة التي يراد الاستدلال عليها ، للبرهنة على أنها نظيرتها ، ويسمى في المنطق الاستقراء ، وفي الخطابة : المثل . ويجمل بالخطيب أن يفضل في الخطابة الاستشارية ، إذ أننا نحكم على المستقبل ، أو نتوقع أن يكون على حسب ما نعرف من أمثلة الماضي ، والقياس المضمر أفضل

من المثل في الخطابة القضائية ، لأن البرهنة وبيان الأسباب فيها مطلوب لإلقاء الضوء على حوادث الماضي .

والمثل نوعان :

أحدهما ما يورد فيه الخطيب حقائق وقعت في الماضي . وهو المثل التاريخي ، ويمثل له أرسطو بقوله : « يجب أن نستعد للحرب ضد ملك الفرس ، وألا نتركه يخضع مصر لسلطانه ، إذ أن داريوس لم يعبر إلى أوروبا قبل أن يأخذ مصر ، وعندما أخذها عبر منها إلى أوروبا . وكذلك كزركس Xerxes من بعده . لم يشرع في هجورنا قبل أن يفتح مصر . وحين تم له النصر عليها مضى قدماً إلى أوروبا . فإذا احتل ملك الفرس الحالى مصر ، فإنه سيجتاز كذلك إلى أوروبا ، فيجب إذن ألا نتركه يفعل .

والثاني : ما يخترعه الخطيب من نفسه . وهو المثل التشبيهي Parable وقد يحكى فيه القصص على لسان الحيوان . ويسمى الخرافة أو القصة على لسان الحيوان Fable .

والمثل التشبيهي يكثر في محاورات سقراط . ومنها « لا يصح الاقتراع في اختيار القضاة ، لأننا نكون كمن يختارون المبارزين في النزاع اقتراعاً . لا على حسب ما فيهم من قوة طبيعية للمجالدة في الصراع . بل على حسب ما صادفهم من حظ . أو نكون كمن يختارون الربان الذى يقود السفينة اقتراعاً . كأنما ينبغى ألا نختار من يعرف القيادة . بل من تسوقه الصدفة .

والمثل الخرافى على لسان الحيوان . كان ذا قيمة كبيرة لدى اليونان ، وكثيراً ما كان يلجأ إليه الخطيب في المرافعات القضائية ، ويسوق له أرسطو مثالا ، ما قاله ستيسيكورس Stesichorus لمواطنيه فى صقلية ، حينما اختاروا فالاريس Phalaris حاكماً عليهم . وكان طاغية . إذ حكى لهم قصة حصان كان يعيش وحده فى مرج من المروج ، فدهمه غزال أخذ يتلف مرعاه الخصب . فأراد الحصان أن ينتقم من الغزال ، فطلب من رجل أن يساعده فى الانتقام منه . فقال الرجل : إنه يستطيع ذلك على شرط أن يقبل الحصان يلجم ، وأن يترك الرجل يمتطى صهوته ، وتم الاتفاق بينهما . فصعد الرجل صهوة الحصان ، وكان ثمن انتقامه من الغزال أن

أصبح عبداً للإنسان ، ثم يقول ستيسيكورس لمواطنيه : « وكذلك أنتم ، فخلوا
حذرکم أن تتعرضوا لمصير الحصان ثمناً لما تريدون من إنتقام من عدوكم ، فقد
أستم ذلّ الأجسام . . . وإذا تركتموه يمتطى ظهوركم . فستكونون منذ الآن عبيداً
لفلاريس » .

والمحاجة بالقصص الخرافية قد تكون ميسورة ، ولكن المثل التاريخية أجدى
نفعاً منها في الخطابة الاستشارية . إذ كثيراً ما يشابه المستقبل الماضي . والمثل بأنواعه
ومواضع استعماله أقل أهمية في الخطابة من القياس المضمر .

والقياس المضمر ، نتيجة ظنية أو احتمالية للتجاوز عن بعض المقدمات التي
لا يحتاج الجمهور إلى ذكرها في الخطابة لعلمه بها عادة . فإذا أردنا أن نستدل على أن
دوريوس Dorieus "منح تاج النصر جائزة له ، يكفي أن نقول : إنه فاز في
الألعاب الأولمبية . ومن العبث أن نضيف إلى ذلك أن الفائز في الألعاب الأولمبية
يمنح تاجاً ، لأن الحقيقة معروفة لكل الناس .

والقياس المضمر نوعان : نوع يستخدم في الاستدلال . وآخر في التنفيذ .
ولكل منهما مواضع حجج عامة .

فأهم مواضع الحجج في القياس المضمر الاستدلالي :

١ - التضاد . وفيه تؤخذ الحجة بواسطة التضاد بين الأشياء كالسلم والحرب ،
والنفع والضرر . والحق والباطل . وذلك مثل : « إذا كانت الحرب سبب الشرور
الحاضرة ، فبالسلم يجب إصلاحها » ومثل « إذا لم يكن من العدل أن نندفع في الغضب
على من جلبوا لنا الضرر على الرغم منهم . فإن من ساق إلينا نفعاً وهو مكره لا يستحق
منا أى شكران » ومثل « وما دامت الأكاذيب تصادف لدى الناس أذنأ صاغية ،
فكن على ثقة كذلك من نقيض هذا الأمر . وهو أن كثيراً من الحقائق لا تلقى منهم
تصديقاً » .

٢ - علاقة الأقل بالأكثر : فإذا لم يكن إثبات شيء لشيء آخر هو معه أكثر
احتمالاً ، فإنه لا يمكن إثباته لشيء ثالث هو معه أقل احتمالاً ، كأن يقال : إن الآلهة
ليس علمهم كاملاً . ومن باب أولى الناس . ويندرج في هذا الوجه ما إن تحقق

الأقل احتمالاً ، فإنه يتحقق من باب أولى الأكثر احتمالاً . كأن يقال : إن فلاناً يؤذى والديه ، فلا بدع يؤذى جيرانه . ومن هذا الوجه أيضاً استخراج الحجة لا من علاقة الأقل بالأكثر أو الأكثر بالأقل ، وإنما من علاقة المساوى بالمساوى له ، مثل : « إذا لم يكن من المستطاع توجيه اللوم إلى هكتور على قتله باتروكل فكيف يلام الإسكندر على قتله أشيل ؟ » .

٣ - والمحااجة بالزمن : وهى المأخوذة من اعتبارات الزمن فى الماضى والحاضر ، كما فى إجابة إفيكراتس Iphicrates - قائد أثينا الذى هزم الاسبرطيين - على اعتراض بارموديوس على إقامة تمثال له : « لو أنى طلبت إليك التمثال قبل أن أقوم بهذه الأعمال ، جزاءً لى عليها ، لكنت قد لييت لى طلبى ، أو ترفضه الآن بعد أن بلوت هذا البلاء ؟ لاتعد بالجزاء على خدمتك قبل القيام بها ، لتخلف الوعد بعد أن تؤدى لك الخدمة » .

٤ - وتعريف الكلمات ، لاستنتاج الحجة من هذا التعريف كان تسأل : ما هو ما فوق الطبيعة ؟ ثم تجيب : هو الله ، أو عمل من أعمال الله ، وأما امرىء اعتقد فى وجود عمل من أعمال الله لا يمكنه ألا يعتقد فى وجود الله ، وكقول سقراط حين رفض أن يذهب إلى بلاط المقدونى أركلاوس Orchelaus : « إنما العار ألا تستطيع أن تجازى الإحسان بالإحسان ، كما لا تستطيع أن ترد الإساءة بالإساءة »

٥ - وتقسيم الشئ إلى أجزاء ، لاستخراج الحجة من هذا التقسيم . كقول من يدافع عن نفسه فيما اتهم به : « إنما يرتكب الإنسان الخطأ ، لثلاثة أسباب : (الأول كذا ، والثانى كذا ، والثالث كذا) والسيبان الأولان لا محل للتساؤل عنهما فى موضوعنا ، وأما الثالث فلا يفكر فيه من اتهمونا أنفسهم »

٦ - والموازنة بين نتيجة أمرين متعارضين ، تشجيعاً على فعل أمر أو تثبيطاً عن فعله ، كما فى نصيحة أم لابنها ألا يتحدث أمام الناس : « إذا دافعت عن الحق غضب عليك الناس ، وإذا دافعت عن الباطل غضبت عليك الآلهة »

٧ - والعلاقة بين النتيجة والمقدمات ، فإذا كانت النتيجة واحدة فى كلا

الأمريين كانت المقدمتان هما نفس القيمة مثل قول إكزنوفانس Xenophanes « إن من يزعمون أن الآلهة تولد ، هم في الكفر كمن يزعمون أن الآلهة تموت » ، إذ في كلا الأمرين تفنى الآلهة على مر الزمن »

٨ — وواقعية الغاية المحتملة لشيء ما أو لعمل ما : مثل : قد يمنح الله النعم ، لا للإكرام بها على المنعم عليه ، ولكن لينزل بها على المنعم عليه أفدح البلايا »

٩ — والاعتماد على السبب ، فإذا تحقق تحقق الأثر ، وإذا انتفى انتفى بانتفائه ، وبه دافع ليوداماس Leodamas عن نفسه حين اتهم بأن اسمه كان محفوراً في قائمة الخارجين على الشعب وأنه محام في عهد الطغاة الثلاثين الذين فرضتهم إسبرطة على أثينا ، فقال : « إن هذا محال . لأن هؤلاء الطغاة كانوا يشقون فيه أكثر لو ظل اسمه محفوراً يشهد له على أنه ضد الشعب »

وهكذا ربط أرسطو بين البلاغة والمنطق ، ولكنه لم يهتم بالمنطق عليها ، ويتخذ أداة لتعقيدها ومناقشة تعريفاتها ومصطلحاتها وإنما اتخذ أداة للربط بينها وبينه على نحو يعين الخطيب كما يعين الكاتب على إجادة المحاجة وحسن التفكير .

وكما شرح أرسطو مواضع الحجج في القياس المضمر الاستدلالي فإنه شرح كذلك مواضع الحجج في القياس المضمر التفنيدي ، وبين كيف يفند الخطيب حجج خصمه ، وذلك بتأليف أقيسة أخرى مقابلة لأقيسة الخصم ، وتنضمين الاعتراضات التي تفسد على الخصم الأقيسة التي أتى بها وهذه الاعتراضات تستخرج من قياس الخصم نفسه . أو من قياس آخر مساو له ، أو مضاد له ، أو من أحكام سابقة معترف بها . فوسائل التفنيد على هذا النحو أربعة :

١ — فيمكنه أن يوافق قياساً من نتيجة القياس التي يثبتها خصمه ، ايدحض به حجته . فمثلاً إذا كانت نتيجة قياس الخصم أن الحب صفة محمودة ، عارضه بأن الحب غير محمود ، إذ أنه حاجة وكل حاجة نقيصة ، أو بأن يقول : « إنه ليس كذلك دائماً ، ولو لم يكن هنالك حب وضعي وآخر رفيع ، لما وجد مجال للحديث عن حب كونيوس Caunos ذلك أن أخته ببيليس قد أحبته حباً غير مشروع » ، فهجر البلاد لكي لا يستسلم لأغراضها الوضيعة .

كما يمكنه أن يؤلف اعتراضاً من ضد قياس الخصم ، فإذا قال الخصم « إن الرجل الفاضل يفعل الخير لجميع أصدقائه » كان الاعتراض هو : « لكن الشرير لا يفعل الشر لكل أصدقائه » .

ويمكنه أيضاً أن يؤلف اعتراضاً من قياس شبيه بقياس الخصم ، فإذا كان قياسه هو « الحق دائماً دأب من عانى الشقاء » كان الاعتراض هو « ولكن من عاشوا في النعيم ليس الحب من دأبهم في كل الحالات » .

وكذلك يمكنه الاعتراض على الخصم بأقوال من يعتبرون حجة من المشهورين الماضين ، فإذا كان قياس الخصم هو « يجب ألا يعاقب السكارى على ما يفعلون » لأنهم يفعلونه عن جهل » كان تفنيد قوله هو « لو كان الأمر كذلك لما كان بتاكوس Pitacus (أحد حكماء اليونان السبعة) على صواب ، لأن قانونه أوجب عقوبات شديدة على ما يرتكب في حالة السكر » .

وتعد الحكم بمثابة القياس المضمر ، لأنها قول موجز موضوعه ما يحسن تجنبه أو فعله من الأمور العامة ، ونتيجته لها طابع الحكمة ، وإذا أضيف إلى الحكمة تعليل لها كانت قياساً مضمراً ، فإذا قلنا « ليس هناك إنسان حر » وهي حكمة . ثم قلنا « لأنه إما عبد للمال أو عبد لأطماعه » كانت الجملتان قياساً مضمراً .

(٦) أجزاء الخطابة

وللخطابة أجزاءها الخاصة بها . ومع أنها كالشعر تعتمد في كمال أسلوبها على اللغة الواضحة الدقيقة ، دون إسفاف في الصياغة ودون سمو لامرر له ، كما يراعى فيها « تمثيل المنظر أمام العيون » بحيث تبدو درامية في تقديمها إلا أنها في ترتيب أجزائها أقرب إلى المنطق منها إلى الشعر ، والجزءان الجوهريان فيها هما : عرض الحالة والحجة ، وهما نظير شرح الحالة والبرهنة عليها في النطق ، وقد يزداد عليهما مقدمة في البدء ، وخاتمة في آخر الكلام فتكون أجزاؤها ثلاثة : المقدمة ، والغرض ويشمل عرض الحالة والبرهنة عليها ، ثم الخاتمة ، ولكن المقدمة لا يُحتاج إليها دائماً ، كما قد لا يكون لها صلة بجوهر الموضوع ، وكذلك الخاتمة لا يُحتاج إليها غالباً في الخطبة القضائية ، ولا في الكلام القصير ، ولا في حقائق يتيسر تذكرها دون حاجة إلى اختصارها في الخاتمة .

وأجزاء الخطابة ليست لها الحدود الحاسمة التي للشعر ، إذ يمكن أن تزداد أو تنقص على حسب المقام دون أن تضار وحدتها : فالوحدة فيها إضافية نسبية ، ليست كالوحدة العضوية التي يجب أن تتوافر في الشعر ، لأن الحكاية فيه تتوقف على فعل واحد ذي أجزاء متسلسلة ، ولهذا لم يعد أرسطو الخطابة من فنون القول التي تنطبق عليها المحاكاة .

والمقدمة في الخطابة بدء الكلام ، وهي نظير المطلع في القصيدة ، والمدخل في المسرحية والملحمة ، والاستهلال في الموسيقى ، وتختلف المقدمة في الخطابة على حسب نوعها :

ففي الخطابة الاستدلالية يؤتى بما يثير السامعين من مدح أو ذم . كما فعل « جورجياس » Gorgias في خطبته الأونيمية : وهو يشيد باللاعبين ويثني عليهم . فقد بدأ خطبته بقوله « أيها الهيلينيون هؤلاء رجال جديرون بالإعجاب البالغ المدى » . وبدأ إيسوكراتيس خطبته بدم أولئك اللاعبين ، وأنحى باللوم على الذين يكرمونهم بقوله : « لقد كرموا الصفات البدنية . وأغدقوا على أصحابها الجوائز ، في حين أنهم لم يفكروا في أية مكافأة يقدمونها لأهل الحكمة والفضيلة » .

وفي بعض الأحيان يتخذ الاستهلال صورة النصيح ، كما استهل أحد الخطباء خطبته بقوله : إن التكريم يجب أن يكون لأولئك الذين لا يعلنون عن فضائلهم ، بل يسترونها . من أمثال الاسكندر بن بريام وليس لأولئك الذين ينعمون بالجاء بين الناس ، وهم خاليقون بالازدراء » . ويمكن أن نبدأ في هذا النوع من الخطابة بما يبدأ به المحامون في ساحة القضاء . بأن نطلب من المستمعين أن يعذرونا في حديثنا في شيء صعب . أو له طابع المزاعم ، أو مبتذل . وفي الخطابة الاستدلالية يستوى - في كل ما سبق - أن تكون المقدمة لها صلة بالموضوع أولاً صلة مباشرة لها به .

وتتفق المقدمات مع ميول ضعاف العقول . أما إذا كان السامعون أرقى منزلة فلا حاجة في المقدمة لسوى موجز للموضوع . يقوم من كلام الخطيب مقام الرأس من الجسد ، على أن أى جزء من أجزاء الخطابة صالح لأن تهيب فيه بوعى السامعين إذا لم تجد عندهم يقظة كافية ، فتقول مثلاً : « والآن أطلب منكم أن تعوا هذه المسألة ، فهي من الأهمية الكبرى لكم بقدر ما هي لى » .

وفي الخطابة الاستشارية - وهي الخطابة السيامية - يبدأ الخطيب بشيء عن نفسه أو عن خصومه ، أو يشير في السامعين بعض المزاعم ويمحوها ، ليكونوا أكثر قبولاً لما يقول .

وفي الخطابة القضائية تندر المقدمات ، وإذا أراد الخطيب أن يمحو مزاعم خصمه ، فله أن يشرها في شكل افتراضات واعتراضات ، ويمكن أن يواجهها مباشرة ، بأن يعترف بأن ما فعله ليس خطأ ، أو أنه لم يقصد إليه ، أو أن ضرره ليس كبيراً ، أو أن له ضرراً ولكنه يجلب منافع أكبر من الضرر ، أو بأن يشرح الدوافع الطيبة التي دفعته إلى القيام بالفعل ، ويندبها مزاعم خصمه إذا كان قد افترى عليه زاعماً أنه كانت له دوافع أخرى غير طيبة .

أما الغرض : ويشمل ما يسمى القصة الخطابية . وإقامة الحجة ، وتفنيد حجج الخصم . وما يتبع ذلك من وسائل العرض ، فإن الخطيب لا يخلق القصة بنفسه ، وإنما يعرضها لتوكيدها أو إنكارها . وهي في الخطابة الاستدلالية صفات المدح أو الذم التي يريد الخطيب إثباتها لمدوحه أو نفيها عنه . وفي الخطابة الاستشارية ما يساق من وقائع الماضي وحوادثه برهاناً على ما يراد إقراره أو تحقيقه من آراء تتعلق بسياسة المستقبل . وليس في الخطابة الاستدلالية والاستشارية قصة إلا على سبيل التجوز . أما القصة الحقيقية فهي التي تساق في الخطابة القضائية . وفيها يراد البرهنة على ما يُدعى من أحداث نفياً أو إثباتاً .

وفي الخطبة الاستدلالية تكون الحكاية منقطعة غير متصلة ليسهل الإلمام بها ، فيبين الخطيب مثلاً أن ممدوحه شجاع ، بإلقاء نظرة على أعماله ، ومن جانب آخر من أعماله يبين أنه عادل وقدير . . . بحيث يبدو الكلام منظماً يسيراً بسيطاً ، لامتقداً ولا متكلفاً .

ويستطيع أن يجتذب جمهوره إليه ببيان مبررات الثقة التي يستحقها ممدوحه ، وينقد خصمه نقداً يقلب عليه الحضور ، ويكون ذلك ببيان الفضائل ووسائلها ، والفضائل بطبيعتها جميلة . وكذلك وسائلها ، والأعمال الفاضلة هي ما تقوم بالشرف لا بالمال . وأجمل هذه الأعمال يقوم به المرء في سبيل غيره ، لافي مصلحة نفسه ،

وأروءها جلالاً ما تهدف لخدمة الوطن على حساب المنفعة الخاصة ، وعقاب الأعداء
أجمل من التساهل معهم . لأن مقابلة المثل بالمثل عدالة . وكل عدل جميل . والشجعان
لا يرضون الهزيمة . والانتصار وإحراز الشرف جميل ولو لم يعد علينا بفائدة مادية ،
لأنه مظهر من المظاهر العالية للفضيلة . ومن علامات الحرية والشرف التقاليد الخاصة
بكل أمة ، والعادات المميزة لبعض الناس ، فإنها تدل على فضل فيهم ، فثلاً كانت
الشعور الطويلة في إسبرطة سيمًا الأحرار من الرجال وباعثاً لهم على الابتعاد عن الدنيا .
والرذائل هي ما تكون مثار العار والحجل . وكل ما تندى له الجباه خجلاً رذيلة ،
وضده فضيلة ، فإن الجباه تندى والوجوه تحمر مما يحجل قوله أو فعله ، وهذا
ما أرادت « سافو » Saphuo في شعرها وهي ترد على الشاعر « ألسي » Alcée
حينما قال لها « كنت أريد أن أقول لك شيئاً . ولكن الحياء يمنعني » فقالت له : « إذا
كانت رغبتك نبيلة جميلة ، وإذا كان لسانك لا يلف عباراتك ليغطي فيها ما لا يجوز ،
فإن الحجل لا يملأ عينيك . وتستطيع أن تتحدث بصراحة ما دمت تتحدث عن شيء
جميل » .

والأعمال الفاضلة أدخل في باب الجمال إذا صدرت من أشخاص وضعهم
الطبيعة في مكانة سامية . فضائل الرجل وأعماله أجمل من فضائل المرأة وأعمالها ،
ومن دواعي الفضيلة أن يفعل الممدوح المكارم عن اختيار وإرادة . وقد تؤول مواطن
الصدفة والإتفاق بأنها كانت مقصودة للممدوح . وأنه فعلها عن أناة وروية . لأن
كثرة الأعمال الفاضلة عن قصد دلالة للفضيلة .

وتجب مراعاة الجمهور وما يعتقده من الفضائل . ومحاولة إقناعه على حسب
ما يعتقد ، لأن الحق فيما قال سقراط : « إن الصعوبة ليست في مدح الأئيين في
أثينا ، ولكن في إسبرطة » .

والمدح والنصيحة من نوع واحد . فإذا غيّرت صياغة النصيحة صارت مبدحاً ،
والمرء يمدح لأنه على صفة يجب أن ينصح بها سواه . فإذا قلنا : لا يصح أن يغتر
امرؤ بما يدين به للحفظ والصدقة . بل بما يدين به لشخصيته وفضائله ، كان هذا القول

نصيحة . ويمكن أن نجعله مديحاً إذا قلنا في حديثنا عن تمتدحه « لم يعتز قط بما ساقه إليه الحظ ، بل بما صدر عن شخصه » فإذا أردت أن تنصح فانظر إلى مواطن المديح .

والقصة الخطائية يجب أن تصف الخلق ، فتبين لأية غاية هدف الشخص في عمله ، لأن وصف الغاية الخلقية يحدد معالم الشخصية التي يراد تصويرها . ويشمل هذا وصف المظاهر للنماذج البشرية ، مثل « ظل يمشى طالما كان يتحدث » لأن هذا يصف شيمة إنسان جاف وعمر الخلق . ولكي يظهر كلامك كأنه صادر عن الهدف الخلقى ينبغى أن تقول مثلاً : هذا ما أردت . نعم كان هذا هو هدف الخلق ، حقاً لم أجن منه شيئاً ولكن الخير أردت .

وإذا بدا في قصتك تفصيل من التفاصيل يبعد أن يعتقده السامعون . فاقترنه بما يبرره ، كما بررت أنتيجونا Antigone عنايتها بأمر أخيها أكثر من عنايتها بزوجها وولدها فقالت : « لأن هؤلاء إذا هلكوا أمكن أن يوجد لهم عوض ، ولكن حيث إن أبى وأمى يرقدان في قبرهما ، فلا يمكن أن يولد لى أخ بعدهما » فإذا لم يكن لديك مثل هذا المبرر فقل مثلاً « إنك على علم بأن إنساناً لن يعتقد فيما تقول ، ولكن نظل الحقيقة مع ذلك قائمة في أن هذه طبيعتك . مما صعب على الناس أن يعتقدوا في أن المرء لا يفعل عن رؤية شيئاً لا يجلب له نفعاً » .

وعليك أن تفيد في قصتك من إثارة الانفعالات . بأن تقص مظاهرها المألوفة . وبما يميزك فيها من خصتك . فتقول مثلاً : « ابتعد عنى عبوس الوجه مهدداً إياى » أو تقول « يزجر ثائراً ويهز قبضته متوعداً » هذه التفاصيل تحمل على الإقناع . لأن الجماهير تستدل بما تعرف على حقيقة ما لا تعرف . ذلك ما يخص القصة الخطائية .

أما البراهين فإنها تتوجه إلى إثبات المسألة التي هي موضوع المناقشة ، وهذه المسألة واحدة من أربع :

١ - أن تثبت أن العمل لم يرتكب في ساحة القضاء مثلاً .

٢ - أن تبرهن على أنه لا ضرر فيه .

٣ - أو على أن ضرره أقل مما يزعم الخصم .

٤ — أو على أن العمل له ما يبرره .

وفي الخطابة الاستدلالية تكون البرهنة على أن العمل الذي يشاد به نافع أو نبيل . أما الأعمال نفسها فمن المفروض أنها حقائق مسلم بها سلفاً ، فلا يبرهن عليها إلا في حالات نادرة ، كما إذا صعب على الجمهور الاعتقاد بها . أو كانت معزوة إلى شخص آخر .

وفي الخطابة الاستشارية عليك أن تبرهن على أن الرأي المقترح غير عملي ، أو عملي ولكنه ظالم ، أو لا يحمل نتائج طيبة ، أو أنه ليس من الأهمية بقدر ما يزعم صاحبه ، ويراعى أن إثبات أى خطأ فيما يسوقه الخصم من قول ، يُعد بمثابة برهان على خطئه فيها جميعاً .

وفي كل من الخطابة الاستشارية والقضائية ، إذا كنت المتحدث أولاً ، فأدل بما لديك من حجج . ثم اتبعها بدحض حجج خصمك ، أما إذا كانت حجج خصمك كثيرة متنوعة فابدأ بالرد عليها قبل أن تدلى بحججك . فإذا كنت المتحدث ثانياً ، فابدأ بالرد على خصمك ، وبخاصة إذا كانت حججه قد لقيت قبولا طيباً . فكما أن عقولنا تأني أن تستقبل إنساناً استقبالا حسناً إذا تكونت عندها ضده مزاعم ، كذلك ترفض كلام شخص تأثرت ضده بأقوال خصمه . ولذا كان عليك في هذه الحالة أن تُنحلي في عقول جمهورك مكاناً يستقبلون فيه أقوالك ، وهذا لا يكون إلا بإزاحة حجج خصمك من الطريق ، فهاجمها في مجموعها . وفي دقائقها وتفصيلها التي تنال منك ، وبهذا توحى بالثقة فيما يخص الخلق . وقد يوحى خصمك بما يجعلك بغيضاً لدى الجمهور ، فلا بد من القضاء على مزاعمه أولاً . ثم من العيوب الخلقية مالا تستطيع أن توجهه إلى خصمك إلا إذا جافيت الأدب ، وظهرت بمظهر المسيء ، فخير لك أن تضع مثل هذه العيوب على لسان شخص ثالث .

والبرهنة بالمثل أليق بالخطابة الاستشارية ، لأننا في هذا النوع من الخطابة بصدد أحكام متعلقة بالمستقبل نقررها معتمدين على الماضي . فيمكن ذكر الحوادث الماضية على أنها أمثلة .

والبرهنة بالقياس المضمّر أفضل في الخطابة القضائية ، لأن الأمر الذي وقع

متصف بالغموض . فهو قابل للتعليل والاستدلال ولكن لاتأت بأقيسة مضمرة متوالية ، بل فرّق بينها بمواد من كلامك . وإلا أفسد بعضها بعضاً . ولاتأت بالأقيسة المضمرة في كل مسألة . وتجنب الأقيسة المضمرة كذلك حين تريد أن تثير المشاعر ، لأن الأقيسة تضعفها أو تودي بها . وكذلك حين تصف الخلق ، وينبغي أن تستخدم الحكم — بدلا من الأقيسة المضمرة — حين تريد وصف الخلق أو إثارة الشعور ، فمثال إثارة الشعور أن تقول : « تركت له هذه الوديعة . على علمى بأنه » لا أمان لإنسان » رمثال وصف الخلق أن تقول : « لم آسف على ما فعلت ، على علمى بموطن خطئى . فإذا كان قد جنى النفع من جانبيه فحسبى العدالة في جانبي » والقياس المضممر لدى الجماهير ، أقوى أثراً في التنفيذ منه في البرهان ، لأن قوة المنطق في تنفيذ الحجج أشد إثارة للانتباه . وجميع الشروح المتوجه بها إلى الخصم ليست منفصلة عن جوهر الغرض الخطابي ، لأنها جزء من الحجج التى ينقصر الخطيب بها أقوال الخصم .

والاستفهام له أهميته في الجدل الخطابي . وله مواضع يحسن فيها . وخير هذه المواضع أن يكون خصمك قد أجاب على سؤال ، بحيث له وضعت له سؤالاً بعده أوقعته في حرج . فحين سأل بريكليس Pericles لامبون Lampon عن طريقة القيام بشعائر الإلهة ديميتير Demeter أجابه لامبون بأنه لا يستطيع الإفضاء بها إلا إلى أولياء الإلهة . فسأله بريكليس : وهل لك بها من علم ؟ فأجاب : نعم . فقال بريكليس : كيف ذلك ولست من أوليائها ؟

وموضع آخر من المواضع التى يحسن فيها الاستفهام هو أن تكون إحدى المقدمات من الواضح صحتها ، وترى إن خصمك سيجيبك بالإيجاب إذا سأله عن صحة المقدمات الأخرى . فحين تحصل منه على جوابه بصحة المقدمة الأخرى ، لا تسأله عن صحة المقدمة المسلم بصحتها ، بل استنتج وحدك النتيجة فحين أنكر ميليتوس Meletus أن سقراط يعتقد في وجود الآلهة ، معترفاً مع ذلك بأنه يتحدث عن قوى ما فوق الطبيعة ، سأله سقراط عما إذا كانت الموجودات التى هي فوق الطبيعة يمكن أن تعد إلهية بمعنى من المعانى . أو تعد من أبناء الآلهة ؟ فأجاب ميليتوس بالإيجاب ، فقال سقراط : وهل يوجد من يعتقد في أبناء الآلهة دون أن يعتقد في الآلهة نفسها ؟

وكذلك يحسن الاستفهام إذا أردت أن تظهر خصمك بمظهر المتناقض مع نفسه ، أو مع ما يعتقده . كل إنسان ، وكذلك إذا تعذر عليه أن يجيبك على سؤالك إلا بإجابة يظهر فيها الهرب ، فإذا أجاب : نعم ولا ، أو : صحيح في معنى وغير صحيح في معنى آخر ، فكرت الجماهير أنه وقع في صعوبة ، واقتنعت بهزيمته .

وفي الحالات الأخرى لا تحاول الاستفهام في خطاباتك ، لأنه لو اعترض خصمك هددك بالهزيمة .

فإذا وضع خصمك نتيجة قياسه في شكل سؤال ، فعليك أن تبرر إجابتك ، فقد سئل أحد القضاة الإسبرطيين عن سلوكه بوصفه عضواً في المجلس الإفورى (وهو مجلس مكون من خمسة قضاة منتخبين لهم سلطة الهيمنة على تصرفات الملك نفسه . وكل عضو يسمى إفور Ephor) فقبل له : أعتقد أن تنفيذ حكم الإعدام في الإفورين الآخرين كان عادلاً ؟ فأجاب : نعم . فسأله الخصم : ألم تقترح أنت نفس ما اقترحوه من قرارات ؟ فأجاب : نعم . فسأله الخصم : ألم يكن من العدل إذن أن ينفذ حكم الإعدام فيك كما نفذ فيهم ؟ فأجاب كلا ! لن يكون أبداً . إنما فعلوا ما فعلوه ارتشاء ، وقد فعلته أنا عن اقتناع .

ويجب ألا تضع أى سؤال بعد الخاتمة . ولا تضع الخاتمة في شكل سؤال إلا إذا كان الحق واضحاً كل الوضوح في إجابتك .

والسخرية كذلك شئ من الأهمية في الجدل الخطابي ، قال جورجياس : ينبغي أن تقضى على جدية خصمك بالسخرية ، وعلى مغربته بالجد ، وهو على حق فيما قال .

والسخرية أليق بالرجل السرى من الدعابة ، والسخرية تهدف إلى تسلية القائل وتشفيه ، والدعابة ترمى إلى تسلية الآخرين .

وتوحيد الصفات المتقاربة Paralogisme من الوسائل الخطابية التي يستعين بها الخطباء ، وكثيراً ما يستخدمها السوفسطائيون ، وذلك كتصوير الرجل الحذر بصورة الرابط الجأش أو المدبر للمكائد ، والرجل الساذج بصورة الشريف ، والبليد الإحساس بصورة الهادئ الوديع ، ويندرج في هذا الوجه أن يختار من الصفات

المتجاورة أنسبها إلى المديح . مثلاً تجعل من الرجل الغضوب الثائر رجلاً صريحاً . ومن الصلف رجلاً وقوراً رصيناً . ومن ذلك أن نتصور المفرطين في صفة من الصفات ، في صورة من فيهم الفضيلة المتصلة بها ، فنجعل من المتهور شجاعاً ، ومن المتلاف كريماً . وهذا ما يعتقده أكثر الناس ، ويمكن الاستدلال عليه بالقياس المشابه للحالة المدعاة . « فإذا كان المتهور على استعداد للمخاطرة بلا ضرورة . فهو أكثر استعداداً حين يجمل به أن يخاطر . وإذا كانت يده مبسوطة للعطاء لكل من يرد إليه . فهي مبسوطة كذلك لأصدقائه ، وفي الحق من الإفراط في الفضيلة أن يكون المرء كريماً يفيض بعطائه على كل الناس » .

والخطابة إنما تكون أتم فعلاً وأكثر إقناعاً إذا رأى المخاطبون بها أنه لم يبق فيها موضع فحص ولا تأمل ولا معارضة إلا وقد أتى به الخطيب . ويبقى بعد ذلك الحاكم أو القاضي في الخطبة القصائية . ويبقى المناظر أو المجادل في الجدل أو في المناظرة . ومهمة المناظر التشكيك في القول المقنع ومحاولة إبطاله . ومهمة الحاكم تمييز حجة كل واحد من الخصمين أو المتناظرين ، والحاكم أعلى من المناظر ولا يطالب بالدليل على ما حكم به . أما المناظر فإنه مساو للمتكلم ، ولذلك لا يكتفى منه برد القول دون أن يأتي على ذلك بدليل .

وعلى الجملة تقوم كل خطبة على أسس أربعة :

١ - أن يثبت المتكلم صحة قوله . وأن يحمل المستمعين على تصديقه وحسن الظن فيه . ولا يكتفى بذلك . بل ينبغي أيضاً أن يجعل خصمه موضعاً للتهمة ، ويحمل المستمعين على إسائة الظن به .

٢ - أن يعتمد إلى تعظيم ما يريد تعظيمه من الأشخاص والأعمال . ويحقّر منها ما يريد تحقيره أو التهوين من شأنه .

٣ - أن يكون قادراً على الإقناع بالأدلة . والتأثير في نفوس المستمعين . حتى يستطيع اجتذابهم . وتلك أهم غايات الخطابة .

٤ - الاجتهاد في أن تكون الأقوال موجهة نحو الموضوع المتكلم فيه .

وعلى ذلك فإن على الخطيب أن يحدد الأغراض والمعاني التي يريد أن يتكلم فيها .

وأن يعد موضوعه إعداداً كافياً ، وأن ينظم أجزاء القول : استهلالاً ، وعرضاً ، وتدلّيلاً .

أما الخاتمة ، فينبغي أن تكون منفصلة عن أدلتها وبراهينها . وعن تنفيذها ، غير مرتبطة ولا متصلة بها ، ولكن تشير إليها إشارة موجزة . كأن ينهى الخطيب مقالته بمثل قوله « هذا قولي . قد استمعتم فيه إلى ما سقت من حجج . أما بكم الحقائق ، والحكم إليكم فاحكموا » .

(وبهذه الجملة ختم أرسطو الكتاب الثالث والأخير من كتاب الخطابة) .

(٧) المحاكاة

رأينا أن أفلاطون يتوسع في المحاكاة ويفسر بها حقائق الوجود ومظاهره ، وعنده أن الحقيقة وهي موضوع العلم — ليست في الظواهر الخاصة العابرة ولكن في المثل أو الصور الخالصة لكل أنواع الوجود . وهذه المثل لها وجود مستقل عن المحسوسات . وهو الوجود الحقيقي . ولكننا لا ندرك إلا أشكالها وظواهرها الحسية التي هي في الواقع ليست سوى خيالات لعالم المثل . وما نراه في هذا العالم ليس سوى انعكاس لعالم الصور الخالصة . وعالم الصور الخالصة هو عالم الحق والخير والجمال التي هي مقاييس لما يجري في منطقة الحس . وجميع ما في عالم الحس محاكاة لتلك الصور . والنظم الإنسانية بدورها محاكاة — فكل الحكومات محاكاة للحكومة الصحيحة المثالية في عالم الصور أو الأفكار . والقرانين نفسها — وهي الأسس للحكومات — محاكاة لخصائص الحقيقة كما دونها الناس في حدود ما استطاعوا . والأعمال والفضائل والنظم محاكاة كلها . شأنها في ذلك شأن الأشياء . واللغة بدورها محاكاة لما ندركه من الأشياء التي هي بدورها محاكاة والكلمات محاكاة للأشياء بطريقة تخالف محاكاة الموسيقى والرسم لها . والحروف التي تتألف منها الكلمات هي أيضاً وسائل محاكاة ، وفي هذا تدل المحاكاة على العلاقة الثابتة بين شيء موجود ونموذجه . والتشابه بينهما يمكن أن يكون حسناً أو سيئاً ، حسناً إذا دلت المحاكاة على خصائص الموجود . وسيئاً إذا تجاوزت المحاكاة هذه الخصائص ، وينجح الفنان إذا حاكى الأشياء على حقيقتها . ولكن محاكاة الحقيقة ليست سوى خطوة للاقترب من الحقيقة . ولا غناء فيها عن الحقيقة . ومعرفة الحقيقة أي معرفة الصور ذات الوجود الثابت أو المثل هي أسمى

أنواع المعرفة والمحبة هو الذى يصل إليها بالتدرج فى الإدراك ، والمحبة هو الفيلسوف ، أما الشاعر أو الفنان فإنه يعكس فى فنه خيالات الأشياء أو مظاهرها لاجوهرها ، وهى مرتبة دون مرتبة الفيلسوف . بل دون مرتبة الصانع فالصانع يحاكي صورة السرير المثالى أو المنضدة المثالية ، وهى الصورة العقلية الثابتة الخالدة التى هى من خلق الله ، على حين يحاول الشاعر وصف المنضدة . فهو يحاكي منضدة هى بدورها صورة ناقصة للمنضدة المثالية ، وكذلك شعراء التراجيديا . يحاكون الأشياء والحوادث على هذه الصورة البعيدة عن جوهر الحقيقة وعن صورها الثابتة الخالدة المثالية .

وتلك ناحية ميتافيزيقية محضة حمل بها أفلاطون على الشعر كله من غنائى وغير غنائى ، نتيجة لنظريته فى المحاكاة .

أما أرسطو فيحصر المحاكاة فى الفن . وينقسم الفن عنده إلى قسمين كبيرين ، فى أحدهما تقع الفنون الجميلة . وفى الآخر تقع الصناعات النافعة كما تقع العلوم . وفروع القسم الأول وهو الفنون الجميلة ، تشترك كلها فى صفة المحاكاة ، وإن اختلفت فى وسائلها ، فبعضها يحاكي باللون والشكل ، وبعضها الآخر يحاكي بالصوت ، ومن الصوت ما هو صوت كائن حى ومنه ما هو صوت آلة جامدة ، والمحاكاة بالصوت هى قوام الشعر ، فى مقابل الفنون التشكيلية التى تحاكي باللون والشكل ، على أن المحاكاة بالصوت إذا ما وسعنا من نطاقها دخلت الموسيقى ، ثم دخل الرقص ، وهكذا أدرج أرسطو الموسيقى والرقص وما نسميه نحن اليوم شعراً فيما أسماه هو شعراً . فأما الأسس التى أقام عليها قسمة الشعر إلى هذه الفروع الثلاثة ، فهى :

١ - وسيلة المحاكاة .

٢ - والموضوعات الخارجية التى تحاكي .

٣ - وطريقة المحاكاة أو كيفية المعالجة .

١ - فأما وسيلة المحاكاة فهى الوزن أو الإيقاع *rythme* (وهو نظام الحركات الجسمية أو الصوتية ، بما تشتمل عليه من أزمنة تتخلل النغم والنقرات المتنقلة بعضها إلى بعض) والنغم أو الانسجام *Méiodie* (وهو التأليف الجميل بين النغمات) واللغة أو اللفظ . وكلها وسائل تشترك فى صفة التعاقب على لحظات

الزمن في فترة معينة (في مقابل صفة الامتداد المكاني الذي تتميز به الفنون التشكيلية من تصوير ونحت) وهكذا نجد جوهر الشعر عند أرسطو في الامتداد الزمني .
نعم إن الفن المسرحي يستعين بمادة مرئية هي « المناظر » التي يراها النظارة على المسرح ، ولكن هذا الجانب المرئي ، في رأى أرسطو ، من الفن المسرحي جانب ثانوى ، كأنه يريد أن يقول :

إن الفن المسرحي لا يفقد جوهره إذا اختفى الممثلون وراء ستار وأسمعوا الناس حوارهم .

وإذا عدنا إلى هذه العناصر الثلاثة التي هي وسائل المحاكاة في الشعر ، وهي الوزن (أو الإيقاع) واللفظ والنغم ، وجدنا خمس حالات :

- ١ — فإذا انفرد الإيقاع وحده كان الرقص .
- ٢ — وإذا انفرد اللفظ وحده كان النثر ، ويلاحظ أن النغم لا يتفرد وحده دون الإيقاع .
- ٣ — وإذا اجتمع الوزن واللفظ معاً ، كان شعر المديح وشعر الملاحم .
- ٤ — وإذا اجتمع الإيقاع والنغم معاً كانت موسيقى الآلات .
- ٥ — وإذا اجتمع الوزن واللفظ والنغم كان الشعر الغنائى وكانت التراجيديات والكوميديات .

والمحاكاة — لا الأوزان — هي التي تفرق بين الشعر والنثر فإذا نظم امرؤ حقائق التاريخ أو نظرية في الطب أو الطبيعة ، فلا يكون شاعراً ، ولاوجه للمقارنة بين هو ميروس (في ملحمتيه الخالدتين) وبين إمبادوكليس (في قصيدته في الطبيعة ، وموضوعها حقائق علمية) إلا في الوزن ، ولهذا يخلق بنا أن نسمى أحدهما شاعراً ، والآخر طبيعياً . « وكذلك لو أن امرءاً أنشأ عملاً من أعمال المحاكاة وخلط فيه بين الأوزان كما فعل خيريمون في منظومته « قنطورس » وهي رابسودية مؤلفة من أوزان شتى ، فيجب أيضاً أن يسمى شاعراً . (والربسودية : مزيج من الأشعار المختلفة كان الشعراء الجوالون في اليونان — ويسمون الرابسوديين — ينشدونه متنقلين من قرية إلى قرية ، أحياناً بمصاحبة القيثارة) .

(م ١٤ — النقد اليوناني)

وقد يكون الكلام ذا طابع شعري على نخلوه من الوزن كالمحاورات السقراطية .
وكان هو ميروس شاعراً فحلاً : لا لأنه برع في فخامة الديباجة الشعرية فحسب ،
بل لأنه جعل محاكياته في شعره ذات طابع درامي . والصورة الدرامية عند أرسطو
هي إحكام العقدة في الفعل ودخول المفاجآت ووقوع أحداث تؤدي إلى تعرف حقيقة
الأشخاص .

ولا يعتد أرسطو إلا بالشعر الموضوعي الذي يتمثل في الملمحة والتراجيديا
والكوميديا . ولا يقيم وزناً للشعر الغنائي الذي يتغنى فيه الشاعر بعواطفه ومشاعره
الفردية . من حب واستعطاف ومدح وهجاء وفخر ورثاء . ومع أن مشاعر آخرين
ممن يشبهون الشاعر قد تتلاقى مع عواطفه . ويكون لها بذلك دلالة اجتماعية خطيرة .
إلا أنها على أية حال ترجع إلى اعتبارات ليست في جوهرها موضوعية . وإذا كان
الشعر الغنائي أثراً للوعي الفردي ، وخالياً من مقومات الفن ذي الأغراض الاجتماعية -
وهو الفن الحق في رأي أرسطو - فإن أرسطو لم يدخل الشعر الغنائي في قضاياها
الأدبية . حتى إن أناشيد الجوقة ، وهي تمثل جانباً غنائياً في المسرحية . لم يجعل لها
المنزلة الأولى في أجزاء المسرحية . بل لم يذكرها إلا من ناحية أثرها في الفعل ، أي
في مجرى حوادث المسرحية .

ومع اتفاق أفلاطون وأرسطو على أن الفن محاكاة . وأن التباين بين أنواع الفن
ينشأ عن اختلاف الوسائل واختلاف الموضوعات واختلاف الأساليب أو كيفية
المعالجة ، إلا أن أفلاطون يعد الفن محاكاة للأشياء المحسوسة . في رسم لها نسخة تجيء
من مراتب الوجود في منزلة أدنى من الشيء المحسوس نفسه ، الذي عمد الفن إلى
تصويره . فإذا كانت الأشياء المحسوسة بدورها لا تزيد عن كونها نسخات لأصول عقلية
ثابتة ، فإننا نستطيع أن ندرك كم يبعد الفنان بفنه عن الحقيقة .

فأما أرسطو فقد أخذ مبدأ المحاكاة . ولم يجعلها محاكاة للأشياء المحسوسة ، بل
للشخصيات والانفعالات والأفعال . فمحاكاة الفن للحقيقة عنده لا تكون محاكاة
للعالم المحسوس . بل تكون محاكاة لدنيا الحياة العقلية داخل الإنسان .

« مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلاً ، بل رواية

ما يمكن أن يقع ، والأشياء ممكنة : إما بحسب الاحتمال أو بحسب الضرورة . ذلك أن المؤرخ والشاعر لاختلافان بكون أحدهما يروى الأحداث شعراً والآخر يرويها نثراً (فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوت نظماً ، ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخاً سواء كتب نظماً أم نثراً) وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروى الأحداث التي وقعت فعلاً ، بينما الآخر يروى الأحداث التي يمكن أن تقع . ولهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ ، لأن الشعر بالأحرى يروى الكلى ، بينما التاريخ - بالمعنى الإخباري الذي يروى الوقائع دون استخراج الفلسفة الكامنة وراءها - يروى الجزئي ، وأعني بالكلى أن هذا الرجل أو ذاك سيفعل هذه الأشياء أو تلك على وجه الاحتمال أو على وجه الضرورة . وإلى هذا التصوير يرى الشعر ، وإن كان يعزو أسماء إلى الأشخاص « وسمو الشعر على التاريخ بهذا المعنى يأتي من كون الكلى أسمى من الجزئي ، وتسمية الأشخاص بأسماء لا يقصد به أن يكونوا أفراداً جزئيين موجودين . وإنما الأسماء في الشعر رموز ونماذج كلية .

« وفي التراجم يتعلق الشعراء خصوصاً بأسماء من وجدوا وعاشوا ، والسبب في هذا أن الممكن أمر يعتقد به . فإذا كان ما لم يقع لاعتقد لأول وهلة أنه ممكن . فإن ما وقع فعلاً من البين أنه ممكن . لأنه لو كان مستحيلاً لما وقع » .

فهنا يبين أرسطو الخلط الذي يقع فيه الناس بين الممكن الشعري والممكن التاريخي ، فالممكن التاريخي صدى لما وقع . أما الممكن الشعري فهو الممكن مطلقاً ، وإن فضل ما وقع من قبل فعلاً . لأنه يدل على احتمال الإمكان ، إذ لو كان مستحيلاً لما وقع .

فالشعر لا يستهدف أن يصور كائناً مفرداً ، بل يستهدف أن يقدم صورة جديدة تتجسد فيها حقيقة كلية ، شريطة ألا يفهم من هذا أن الشعر يصوغ نماذج عامة للشخصية الإنسانية مجردة عن الملامح التفصيلية الجزئية التي تجعل الناس - سواء في عالم الحقيقة أو في دنيا الخلق الأدبي - أقرب إلى نفوسنا وأحب إلى قلوبنا ، والحقيقة الكلية التي ينشدها الشعر هي « ضرورة الحدوث » ومن هذا الجانب نستطيع أن ننظر إلى التاريخ على أنه وصف للحوادث التي تنهم الروابط السببية بينها ، بحيث لا نرى

رؤية واضحة كيف نجىء الحادثة الفلانية علة أو معلولا للحادثة الفلانية ، بسبب كثرة التفاصيل التي تكتنف المواقف وتلفها في جنبات الغموض . وأما الشعر — والتراجيديا بصفة خاصة — فيصور الرابطة الضرورية المحتومة التي تجعل مصير الإنسان نتيجة لازمة عن شخصيته وطرائق سلوكه . وقد فضلت الكوميديا الشعر اليامي (الهجائي) لأن الأسماء في الكوميديا كلية تعالج بواسطتها أمور عامة ، على حين أن الحديث في الهجاء عن أفراد .

« ومن هذا كله يتضح أن الشاعر يجب أن يكون صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار . لأنه شاعر بفضل المحاكاة ، وهو إنما يحاكي أفعالا . ولو وقع له أن يتخذ موضوعه من الأحداث التي وقعت فعلا . لظل مع ذلك شاعراً ، إذ لا مانع يمنع من أن تكون بعض الحوادث التاريخية بطبيعتها محتملة الوقوع ممكنة ، ولهذا السبب يكون المؤلف الذي اختارها شاعراً » .

وبعض الأحداث التي يرويها التاريخ تبدو غير محتملة . بل مستحيلة ، حتى يأتي الشاعر فيجعل منها قصة محكمة السرد مقبولة التصديق .

والفرق واضح بين عمل المؤرخ وعمل الشاعر . فالمؤرخ يروي حوادث وقعت متتالية بعضها إثر بعض ، حتى ولو لم يكن بينها رابطة . أما الشاعر فيرتب الحوادث ويسلسها تسلسلا طبيعياً بحيث يستتبع بعضها بعضاً . والفن في هذا مكمل للطبيعة ، إذ الوقائع في الطبيعة تبدو كأنها سلسلة من الأحداث العارضة ، وهي بذلك تشبه التراجيديا الرديئة . والشاعر يكمل هذا النقص بما يراعى من وحدة الفعل والحكاية .

ومن هنا كان على شاعر التراجيديا ألا يقتصر على إيراد الحوادث دون أسبابها ودوافعها . وإبراز الشخصيات دون إيضاح طبائعها ، بل يجب عليه أن يوضح الأسباب ، ويبين الطبائع ، ويكشف عن الدوافع ، فالانفعال بغير دوافعه لا يؤثر فينا ، مهما يكن من سموه وعلوه . والشخص بغير بيان ظروفه وبواعثه يظل لغزاً أمامنا غير مفهوم ، فلا يثير إعجاباً ولا أي معنى ، فعلى الشاعر إذن أن يلقى بنا في وسط الظروف التي تحيا فيه الشخصية التراجيدية ، وأن يتقصى لنا منشأ الوجدانات والانفعالات . إذ أنه يتجه إلينا أولاً ليثير فينا الانفعال ، ومن هنا رأى أرسطو أن

جوهر التراجيديا يقوم على إثارة العطف والشفقة والمشاركة الوجدانية في النعم والشقاء ، وإثارة القشعريرة الباطنة التي تهز كيان الإنسان كله .

وأما ما يحاكيه الشعر من الأشياء أو الموضوعات . فهو يحاكي الناس في فعلهم ، وهؤلاء إذ يفعلون فإنما يكونون أحد ثلاثة : فإما أن يكون الفاعل سوياً مع الطبيعة البشرية أو فوقها أو دونها وهذا التقسيم الثلاثي يصدق على كل ضرب من ضروب الشعر . فـ شعر الملحمة والشعر الغنائي والتراجيديا والكوميديا كلها تخضع لهذا التفاوت في محاكاة الناس في فعلهم . ومن هنا تجيء التفرقة بين التراجيديا والكوميديا ، فالتراجيديا تصور الجوانب السامية في الإنسان . والكوميديا تصور الجوانب الدنيئة ، والتراجيديا تصور الناس الأخيار . شريطة ألا يكون ارتفاعهم عن المستوى المتوسط من البعد بحيث يفقدنا التعاطف معهم . والكوميديا تصور الناس الذين هم دون المستوى المتوسط . لامن حيث تتعقب نواحي النقص كلها في الطبيعة البشرية ، بل إنها تختص بناحية واحدة ناحية . ما يثير السخرية من تصرف الإنسان ، وهذا الذي يثير السخرية إنما هو ضرب من القبح . إذ هو في طبيعة الإنسان التشويه الذي لا ينتج للآخرين ألماً أو أذى . وأفعال الناس سواء كانت خيرة أم شريرة يصورها الشعر بحيث تكون مرتبة الأجزاء على نحو يعطيها طابع الضرورة أو طابع الاحتمال في تولد بعضها من بعض .

«ومادام الشاعر محاكياً - شأنه شأن الرسام وكل فنان يصوغ الصورة - فعليه - ضرورة - أن يتخذ طريقاً من ثلاث طرق : أن يمثل الأشياء كما كانت في الواقع ، أو كما يتحدث عنها الناس وتبدو عليه ، أو كما يجب أن تكون .»

والطريق الأولى التي يصور فيها الشاعر الأشياء كما كانت أو كما هي تعني أن يراعى الشاعر نماذج الواقع ليكشف عما يريد من وراء تصويره للواقع من إكمال له . ومثال ذلك الشاعر يوريبيديس . فإنه كان يصور الناس كما هم ، كما في مسرحيته « افيجينيا في أوليس » .

والطريق الثانية التي يصور فيها الشاعر الأشياء أو الأشخاص كما يراهم الناس ويعتقدون فيهم . تسهل الاعتقاد في التصوير العام وفي مجرى الأحداث ، حتى ولو

كانت في واقع الأمر مستحيلة ، وذلك كما في الحديث عن الأساطير واستخدامها في الشعر ، فقد كانت منبعاً خصباً للمسرحيات ، ومن وراء تصويرها - كما تبدو عليه - تتضح قضايا نفسية ووجدانية تسهل إساعتها لدى الجمهور المعتقد فيها .

والطريق الثالثة التي يصور فيها الشاعر الأشخاص كما يجب أن يكونوا عليه . تجعله يصورهم أبطالاً نادري المثال ، ويجمع لهم صفات كثيرة تجعلهم ملحوظين لدى الجمهور في صفات الكمال أو النقص . وقد اشتهر سوفوكليس بأنه في مسرحياته يصور أبطاله نادري المثال ، ويقول أرسطو : وبما أن التراجيديا محاكاة لأناس أفضل منا ، فعلياً أن نتبع طريقة مهرة الرسامين ، فهؤلاء حين يريدون تقديم صورة خاصة من الأصل ، يرسمون صورة أجمل من الأصل . وإن كانت تشابهه . وكذلك حال الشاعر ، فإذا محاكى أناساً شرسين أو جبناً أو فيهم نقيصة من هذا النوع في أخلاقهم ، فعليه أن يجعل منهم أناساً ملحوظين فيما هم عليه ، مثل أشيل عند أجاثون وهو ميروس . ومن هنا لم يكن الشاعر شاعراً بنقل الواقع في محاكاته ، وإنما بإكمال ما لم تكمله الطبيعة ، وإتمام ما تعجز الطبيعة عن إتمامه ، فهو في محاكاته يكشف عما ينقصها ثم يكملها بوسائلها . وهو لا يقف عند حدود التشابه الخارجي للأشياء ، وإنما يحاكي جوهر ما في الطبيعة لإكمالها وجلاء أغراضها . ذلك أن الطبيعة عند أرسطو بمثابة التراجيديا الرديئة كما قلنا .

وبهذا كله يوضح أرسطو قيمة الشعر وأثره في الكشف عن جوهر الأخلاق والوجدانات ، كما يبين ميزاته الإنسانية وخصائصه الفنية .

وإذا كان أفلاطون قد عاب الشعر باسم الحقيقة ، لأنه يحاكي مظهر العالم الخارجي ، والعالم نفسه ليس سوى محاكاة لعالم المثل ، كما عابه باسم الخلق ، لأنه يصور الآلهة فريسة للأهواء الإنسانية ، فإن أرسطو قد قام بحاجه مبيناً صلة الشعر بالحقيقة والواقع ، وصلته بالمعاني الإنسانية وقضاياها الكلية التي تبين عنها الحوادث المسوقة في حكاية الشعر ، فكان الشعر بهذا أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ ، وبهذا لم يعارض أرسطو أستاذه أفلاطون في حملته على الشعر فحسب ، وإنما رفعه إلى منزلة فوق الفلسفة وفوق التاريخ .

وينفى أرسطو الأمور اللامعقولة من المسرحيات : ويعيب من يعجبون بها أو يقبلونها . ويقول : « ينبغى ألا تتألف الموضوعات من أجزاء لا معقولة ، بل لا يمكن أن يكون فيها أمر لا معقول ، إلا إذا كان ذلك خارجاً عن المسرحية ، مثل أوديب الذى لا يدرك كيف مات لا يوس . . . حتى إنه لمدعاة للسخرية أن يقال إن الحكاية بغير هذا تنحطم ، إذ ينبغى أولاً الاحتراز من تأليف مثل هذه الحكايات .

ولكن ما يبدو نادراً أو مستحيلاً في العادة ، قد يمكن أن يكون ممكناً لدى الجمهور ، إذا أتيح له شاعر ذو مقدرة فنية . لا عن طريق براعة الأسلوب في الحوار فحسب ، ولكن عن طريق ترتيب الأحداث وسبك الحكاية أيضاً ، ويقول أرسطو : « أما إذا أدخل الشاعر الأمر اللامعقول . وعرف كيف يضمنى عليه مظهراً من الحقيقة ، فله ذلك على الرغم من عدم المعقولية . وإلا فإن الأمور غير المحتملة الموجودة في الأوديبا في ثانيا قصة تعريض أوديسيوس على الشاطئ (حينما نام على السفينة بعد أن أبحر . ولم يستيقظ حتى بعد أن نزل على الشاطئ) لن تكون مقبولة ، وهذا أمر سيبدو جلياً لو أن شاعراً ضعيفاً سمح بها في قصائده ، أما ها هنا فإن الشاعر يستر عدم المعقولية بغلالة من الصفات (الممتازة) . مشيعاً في الحكاية سحر الطلاوة » . والمستحيل الذى يعجز المؤلف عن تبريره هو ما يسميه أرسطو « المستحيل فنياً » وينفيه من العمل الأدبي على إطلاقه .

والمدار في الواقع أو الممكن على الأمر المؤلف . وهذا المؤلف يختلف باختلاف العصور والجمهور . فالجمهور اليوناني مثلاً ، كان يعتقد في معجزات الآلهة وفي الأساطير . وهذه أمور مستحيلة عقلاً في ذاتها ، ولكن لتقبل الجمهور لها كان للشعراء أن يصوروها أو يرووها « لا على وجه أنها أمثل ، ولا على وجه الصدق ، بل كما يقول كسينوفانس : على وفق الرأى الشائع » .

ولا بد من ملاحظة اعتقاد الجمهور ، فقد يبدو لديه هذا الممكن مستحيلاً ، كما يبدو المستحيل ممكناً ، ويفضل أرسطو مراعاة اعتقاد الجمهور في الحكايات والأساطير ، على أن تشف عن قضايا المؤلف . كما يشاء . من وراء تركيب الأحداث التى يؤمن بها الجمهور . وهذا ما يسميه أرسطو بالمحتمل ، ومبدأ المحتمل إنما أتى به

أرسطو للتوسع في معنى الممكن ، ولتبرير المستحيل أحياناً ، والمحتمل مقدم عليهما .
وهذا معنى قول أرسطو « المحتمل خير من الممكن غير المحتمل » .

ولكن أرسطو بعد ذلك يفضل مراعاة الحقيقة في غير هذه المواطن ، التي هي بمثابة استثناء لديه ، ويقول : « فإذا وجد في الشعر أمور مستحيلة ، فهذا خطأ ، ولكنه خطأ يمكن اغتفاره إذا بلغنا الغاية الخاصة بالفن (وقد وضحت هذه الغاية من قبل) متى صار هذا الجزء أو ذاك من العمل الأدبي أروع باتباع هذه الطريقة . . . على أنه إذا أمكن بلوغ الغاية على نحو أفضل أو مساو مع احترام الحقيقة ، فإن هذا الخطأ لا يمكن اغتفاره إذ ينبغي ألا يكون هناك أدنى خطأ ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً » .

ويفرق أرسطو بين نوعين من الخطأ : الخطأ الجوهرى والخطأ العرضى ، « ففي فن الشعر يمكن أن يوجد نوعان من الخطأ : الخطأ المتعلق بفن الشعر نفسه ، والخطأ العرضى . فالواقع أن الشاعر إذا اختار محاكاة أمر من الأمور ، ولم يفلح لعجزه . كان الخطأ راجعاً إلى صناعة الشعر نفسها ، أما إذا كان ذلك لأنه تصوره تصوراً فاسداً . بأن صور الجواد يقذف بكلتا قدميه اليمينيتين إلى الأمام في وقت واحد ، أو إذا كان خطأه راجعاً إلى علم خاص كالطب مثلاً أو أى علم آخر ، أو إذا أدخل في الشعر أموراً مستحيلة على أى وجه من الوجوه . فإن الخطأ لا يرجع إلى صناعة الشعر نفسها ، ومن هنا يجب أن ننظر من هذه النواحي للرد على أنواع النقد التي تنطوى عليها المشاكل » .

وهنا رد على أفلاطون الذى لام هوميروس في « الجمهورية » باسم الحقيقة العلمية ، وأنه لا يفهم السياسة ولا الطب ولا فنون القتال .

٣ - وأما طريقة المحاكاة أو أساوبها في المعالجة . فهي تتخذ إحدى صورتين : إما محاكاة بالرواية السردية . أو محاكاة بالتمثيل المسرحى ، وعلى أساس هذا التقسيم تميزت الملعمة عن المسرحية ، فالملعمة تحاكي الفعل بالرواية ، والمسرحية تحاكي الفعل بالفعل نفسه .

وتتفق الملعمة مع التراجيديات في أنهما يحاكيان الأفعال الشريفة بشعر فيه الفخامة والجزالة ، لكنهما يختلفان في أمور :

- ١ - أن الملحمة تستخدم وزناً واحداً .
- ٢ - وأنها حكاية تستخدم السرد الروائي .
- ٣ - وأنها لا تحد بزمان بينما تنحو التراجيديا إلى حصر نفسها قدر المستطاع ، في زمان مقداره دورة واحدة للشمس (أى مدة يوم واحد) أو لا تتجاوزه إلا قليلاً ، بينما الملحمة لا تحد بزمان .

وقال النقاد المحدثون : إنه من ثم تختلف الملحمة عن التراجيديا في انطول ، وبالتالي فهما يختلفان في الفعل الذى تختاره كل منهما لتصوره ، فلا بأس في الملحمة أن يكون الفعل المختار تاريخاً مديداً ، ومن هنا تنشأ الضرورة لقيد آخر يقيد التراجيديا ولا يقيد الملحمة ، فبالإضافة إلى « وحدة الزمن » (التى هى يوم واحد في التراجيديا) تلزم أيضاً « وحدة الحدث » أو « وحدة الفعل » ووحدة الزمن ووحدة الفعل معاً تلزم عنهما وحدة ثالثة في التراجيديا هى « وحدة المكان » إذ مادام الفعل واحداً . فلا بد أن يكون مكانه واحداً كذلك ، لأنه لا يعقل أن يقع فعل معين في مكانين مختلفين في آن واحد . ويضاف إلى هذين الفارقين بين الملحمة والتراجيديا فارق ثالث أسلفنا الإشارة إليه وهو : أن مكونات الملحمة هى الوزن (أو الإيقاع) واللفظ . وأما التراجيديا فتضيف إلى هذين العنصرين عنصراً ثالثاً هو النغم .

(٨) نشأة الشعر

ويربط أرسطو بين نشأة الشعر وبين المحاكاة . فالشعر أمر طبيعي في الإنسان ، لأنه نشأ عن سببين طبيعيين أحدهما غريزة المحاكاة التى تظهر في الإنسان منذ الطفولة ، والثى تدفعه إلى حب الاستطلاع والرغبة في الاستزادة من المعرفة . « والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثر استعداداً للمحاكاة . وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية . كما أن الناس يجلدون لذة في المحاكاة . والشاهد على هذا ما يجرى في الواقع . فالكائنات التى تقتحمها العين حينما تراها في الطبيعة ، تلذ لها مشاهدتها مصورة إذا أحكم تصويرها . مثل صور الحيوانات الحسيسة والجيف .

والسبب الآخر : هو أن التعلم لذيد ، لا للفلاسفة وحدهم بل وأيضاً لسائر الناس وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير . فنحن نسر برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علماً ونستنبط ما تدل عليه ، كأن نقول : إن هذه الصورة صورة فلان ،

فإن لم نكن رأينا موضوعها من قبل ، فلما تسرنا لا يوصفها محاكاة ، ولكن لإتقان صناعتها ، أو لألوانها ، أو ما شاكل ذلك .
وواضح أن السبب الأول يفسر الإبداع الشعري ، والثاني يفسر التذاذ الناس بالشعر .

والشعر في جوهره محاكاة ، ولكن يدخل في أسبابه الطبيعية الانسجام والإيقاع ، ويقول أرسطو : « فلما كانت غريزة المحاكاة طبيعية فينا ، شأنها شأن اللحن والإيقاع (إذ من الواضح أن الأوزان ما هي إلا أجزاء من الإيقاعات) كان أكبر الناس حظاً من هذه المواهب ، في البدء ، هم الذين تقدموا شيئاً فشيئاً وارتجلوا ، ومن ارتجلهم وُلد الشعر » .

وقد انقسم الشعر وفقاً لطباع الشعراء ، فذووا النفوس النبيلة حاكوا الأفعال النبيلة وأعمال الفضلاء ، فأنشأوا الأناشيد والمدائح في أوزان بطولية ، وذووا النفوس الخسيسة حاكوا أفعال الأذنياء فأنشأوا الأهاجي في أوزان يامية ، إذ كان الوزن اليامي يستخدم في التراشق بالشتائم .

وقد قسم أرسطو الشعر إلى أنواع حسب الفعل ، فالأهاجي حاكت الفعل الخسيس . وحين ارتقت كونت الكوميديا . والتراويل الدينية والمدائح حاكت الأفعال النبيلة ، ونشأت عنها الملحمة ، وحين ارتقت الملحمة نشأت عنها التراجيديات « وقد نشأت التراجيديات والكوميديات ارتجالاً ، فالتراجيديات ترجع إلى مؤلفي الديثيرامب . والكوميديات ترجع إلى مؤلفي الأناشيد الإحليلية » (نسبة إلى الإحليل ، آلة التناسل في ذكور الحيوان) وقد كانت عبادة « فاللوس » رمز القوة الإنتاجية في الطبيعة ، منتشرة في اليونان ، يحتفل بها في أعياد بريابوس Priapos إله الخصب في البساتين والحقول ، وهو ابن الإله ديونيزوس من أفروديت . وكان يُمثَّل في الحدائق وعلى أبواب المنازل على هيئة مشوهة غليظة فيه رمز الإحليل . فأرسطو يرد الكوميديا إلى هذه الأناشيد الإحليلية الواسعة الانتشار في اليونان ، وكان لا يزال يتغنى بها في كثير من المدن حتى أيام أرسطو .

وبعد أن نشأت التراجيديات من الأغاني الديثيرامبية « نمت شيئاً فشيئاً بإنماء العناصر الخاصة بها ، وبعد أن مرت بعدة أطوار ثبتت واستقرت لما أن بلغت كمال طبيعتها الخاصة » فأرسطو ينظر إلى نشأة التراجيديات وكأنها كائن حي إذا بلغ تمام نموه توقف .

(٩) التراجيديا

يعرّف أرسطو التراجيديا بأنها « محاكاة فعل نبيل تام ، لها طول معلوم ، بلغة مزودة بألوان من التزيين ، تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء ، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون ، لا بواسطة الحكاية ، وتثير الشفقة والخوف ، فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات » .

ويشرح أرسطو هذا التعريف فيقول : « أقصد باللغة المزودة بألوان من التزيين ، تلك التي فيها إيقاع ولحن ونشيد . وأقصد بقولي : تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء ، أن بعض الأجزاء تؤلف بمجرد استخدام الوزن (النظم) وبعضها الآخر باستخدام النشيد » . والوزن في الحوار ، والنشيد في الجوقة .

ويتلخص هذا التعريف في أن التراجيديا :

- ١ — محاكاة لفعل نبيل .
- ٢ — تكون كلاً تاماً عضوياً .
- ٣ — لها طول معلوم .
- ٤ — تتضمن أنواعاً خاصة من التزيين .
- ٥ — فيها أشخاص يعملون .
- ٦ — تثير عاطفتي الشفقة والخوف اللتين تؤديان إلى التطهير .

ثم يقول : « ولما كانت المحاكاة إنما تتم بأشخاص يعملون ، فبالضرورة يمكن أن نعد من بين أجزاء التراجيديا : المنظر المسرحي ثم النشيد (الموسيقى) والمقولة — فإن هذه هي الوسائل التي بها تتم المحاكاة ، وأعني بالمقولة : تركيب الأوزان نفسه ، أما النشيد . فله معنى واضح تماماً » .

ومن ناحية أخرى . لما كان الأمر أمر محاكاة فعل ، والفعل يفترض وجود أشخاص يفعلون . لهم بالضرورة أخلاق أو أفكار خاصة (لأن الأفعال الإنسانية تتميز بمراعاة هذه النوايق) فإن ثمت علتن طبيعتين تحددان الأفعال ، وأعني هما : الفكر والخلق . والأفعال هي التي تجعلنا ننجح أو نخفق ، والخرافة هي محاكاة الفعل ، لأنني أعني بالخرافة ، تركيب الأفعال المنجزة ، وأعني بالخلق ،

ما يجعلنا نقول عن الأشخاص الذين نراهم يفعلون إنهم يتصفون بكذا وكذا من الصفات ، وأعني بالفكر ، كل ما يقوله الأشخاص لإثبات شيء أو للتصريح بما يقررون .

وإذن ففي التراجيديا بالضرورة ستة أجزاء تتركب منها وتجعلها هي ما هي ، وهي : الخرافة ، والأخلاق ، والمقولة ، والفكر ، والمنظر المسرحي والنشيد . وذلك لأن وسائل المحاكاة تتضمن جزين من هذه الأجزاء الستة (اللغة والموسيقى) وطريقة المحاكاة تتضمن جزءاً واحداً (المنظر المسرحي) وموضوع المحاكاة يتضمن ثلاثة أجزاء (الخرافة والخلق والفكر) ولا شيء غير ذلك .

ويمكن تلخيص قول أرسطو : بأن أجزاء التراجيديا من ناحية التمثيل المسرحي هي :

- ١ — المناظر على المسرح .
- ٢ — الموسيقى والإنشاد .
- ٣ — الإلقاء أو المقولة ، وهذه العناصر خارجية ، أما العناصر الباطنة فهي :
 - ١ — الخرافة .
 - ٢ — الأخلاق .
 - ٣ — الفكر .

والعناصر الأولى تتعلق بالمثلين ، والثانية تتعلق بالمؤلفين .

وتركيب الأفعال في التراجيديا يجب أن يمزج بين العنصر الأخلاقي والعنصر التفكيرى . وبهذا نرى في التراجيديا مزيجاً من الجانب الحسى (الذى يتضمن العناصر الخارجية الثلاثة) والجانب الأخلاقي ، والجانب العقلى .

ثم يرتب أرسطو هذه الأجزاء على حسب أهميتها ، فيقول : « وأهم هذه الأجزاء تركيب الأفعال ، لأن التراجيديا لا تحاكي الناس ، بل تحاكي الفعل والحياة ، والسعادة والشقاء ، والسعادة والشقاء هما من نتائج الفعل ، وغاية الحياة كيفية عمل لا كيفية وجود ، والناس هم ما هم بسبب أخلاقهم ، ولكنهم يكونون سعداء أو غير سعداء بسبب أفعالهم ، وإذن فالأشخاص لا يفعلون ابتغاء محاكاة الأخلاق ،

بل يتصفون بهذا الخلق أو ذاك نتيجة أفعالهم ، ولهذا فإن الأفعال والخرافة هما الغاية في التراجيديا ، والغاية في كل شيء أهم ما فيه . . . فالخرافة إذن مبدأ التراجيديا وروحها .

« ويتلوها في المرتبة الثانية الأخلاق ، وشبه بهذا ما يقع في الرسم ، فلو أن رساماً أفاض في التلوين بأجمل الألوان ولكن بغير خطة مرسومة ، لجاء عمله أدنى منزلة وجمالاً من رسام يرسم صورة تخطيطية . إلا أن التراجيديا محاكاة فعل ، وبفضل الفعل تحاكي أناساً يفعلون » .

« والخلق هو ما يرسم طريق السلوك . هو ما يختاره المرء إذا ما أشكل الأمر أو يتجنبه (ولهذا فلا أخلاق في الأقوال التي ليس فيها أدنى اختيار أو اجتناب من جانب المتكلم) » .

والأخلاق في التراجيديا بمعنىين :

التكوين الطبيعي للإنسان الذي يميز المرأة من الرجل ، والشيخ من الفتى ، ثم محصل العادات المكتسبة ، أي أن الأخلاق تشمل الفطرة والاكتساب ، والفطرة والإرادة يكشفان عن الخلق إذا دلا على نزوع نحو خصائص معلومة ، تكون في مجموعها طابعاً ذاتياً مستقلاً يتميز به الشخص . ويشترط في الخلق أربع صفات : النبيل الذي يجعلنا نقدره ونعجب به ، وتوافق صفاته المختلفة مع خلقه الأصيل ، والتشابه بين الشخص وبين الأصل أو الرواية التاريخية عنه ، ثم الثبات الذي يضمن للمسرحية التماسك والإحكام .

وفي مسألة النبيل وكرم الأخلاق فإن الخلق « إنما يوجد إذا كانت الأقوال أو الأفعال تدل على سلوك محدد ، إن كان حميداً كان الخلق حميداً ، وكرم الأخلاق يوجد في كل طبقة من طبقات الأشخاص ، فالمرأة يمكن أن تكون خيرة . وكذلك العبد ، وإن كانت المرأة لعلها أن تكون مخلوقاً أدنى مرتبة (من الرجل) والعبد مخلوق « نحسب » ، « ولما كانت التراجيديا محاكاة لمن هم أفضل منا ، فيجب أن نسلط طريقة الرسامين المهرة الذين إذا أرادوا تصوير الأصل رسموا أشكالاً أجمل ، وإن كانت تشابه الصور الأصلية . كذلك الحال في الشاعر إذا حاكى أناساً شرسين

أو جناء أو فيهم نقيصة من هذا النوع في أخلاقهم ، فيجب عليه أن يجعل منهم أمجاداً ممتازين ، مثل أشيل عند أنجاثون وهوميروس ، فقد صوراه نموذجاً للصلاية » .

وفي مسألة التوافق « يمكن للشخص أن يتسم بسمة الرجولة ولكن لا يتفق مع طبيعة المرأة أن تكون كذلك » وفي كتاب السياسة يقول أرسطو « إن الشجاعة في المرأة غيرها في الرجل » .

وفي مسألة المشابهة « فهذه تختلف عن جعل الخلق كريماً وموافقاً كما قلنا » وينبغي أن يكون هناك تشابه بين الشخص كما ترسمه المسرحية . وبينه كما ترسمه الروايات المنقولة في الأساطير وما إليها .

وفي مسألة الثبات فإنه « حتى لو كان الشخص موضوع المحاكاة غير متكافئ (منطقي) مع نفسه ، وكان هذا هو خلقه . فيجب أن يظل دائماً غير متكافئ » .

وأرسطو لا يستبعد من التراجيديا سيء الخلق ، ولكنه يرى أن يكونوا أشخاصاً ثانويين مفيدين في إحداث الأثر التراجيدي . وهو يعيب الخلق الخسيس الذي لا تبرره ضرورة فنية « ومن الشواهد على الخلق الخسيس الذي لا تبرره ضرورة فنية مينيلاس في أوريسيس . . . وعلى عدم الثبات نذكر شاهداً : « إيفيجينيا في أوليس » لأن إيفيجينيا الضارعة لا تشبه مطلقاً إيفيجينيا كما تظهر من بعد في مجرى المسرحية » فأرسطو يرى تناقضاً بين إيفيجينيا وهي تضرع حتى لا تقتل ، وبينها فيما بعد وهي تتقدم إلى الموت بشجاعة .

« وفي المقام الثالث تأتي الفكرة . وأعني بالفكرة القدرة على إيجاد اللغة التي يقتضيها الموقف وتتلاءم وإياه . وهذا في البلاغة من شأن السياسة والخطابة » ويشيد أرسطو بقدامى الشعراء من اليونانيين الذين كانوا يعبرون أشخاصهم لغة الحياة المدنية أي اللغة الطبيعية الملائمة للحالية من التكلف والمحسنات البديعية . ويعيب على محدثيهم الذين يجمعون شخصياتهم يتكلمون لغة الخطباء ثم يقول : أما المقولة (اللغة) فإن أريد التأنيق في صناعتها فينبغي أن يكون ذلك في الأجزاء الحالية من الفعل وفيما لا يتضمن خلقاً ولا فكراً . لأن الإسراف في التعميق يفتقر الأخلاق والأفكار : « والفكرة توجد أينما برهننا على أن هذا الشيء موجود أو غير موجود ، أو أفصحنا عن فكرة عامة » .

« ورابع الأجزاء المرتبطة باللغة هو المقولة ، وأعني بها كما قلت أننا الترجمة عن الفكرة بالألفاظ ، ولها نفس الخصائص فيما يكتب نظماً وما يكتب نثراً » .
وفي المسرحية يجب أن يعتمد الشاعر في إظهار فكره على ترتيب الأحداث احتمالاً أو ضرورة ، بحيث يدعم هذا الترتيب فكره ، فأما القول فيها فله أهمية ثانوية .

ويتناول أرسطو الفكر والقول في كتاب « الخطابة » فيقول : « أما ما يتصل بالفكر فقد يجب أن يجد مكانه الطبيعي في الرسائل المخصصة لعلم الخطابة ، لأنها أسمى رُحماً به . وينتسب إلى الفكر كل ما يعتمد على اللغة ، وأجزاؤه هي : البرهنة ، والتفنيد ، وإثارة الانفعالات مثل الشفقة والخوف والغضب وما شابه ذلك . وأيضاً التعظيم والتحقير » .

فصور الخطابة هي :

- ١ - البرهنة والتفنيد .
- ٢ - إثارة الشفقة أو الخوف أو ما شابه هذا من انفعالات .
- ٣ - وتعظيم الأشياء أو تحقيرها .

وهذه الأمور يجب إيجادها في التراجيديا . أي يجب ترتيب الفعل التراجيدي بحيث يحدث هذه الآثار . وفي هذا يقع الفارق بين الشاعر والخطيب ، فالشاعر يستند إلى الحكاية . وغرضه يتم ويستنفذ باجتماع القلوب ، أما الخطيب فيرمى إلى التريية والتوجيه ، وهذا ما يوضحه أرسطو : « ومن البين أن معالجة الحوادث يجب أن تتم وفقاً لهذه الفروق كلما أريد ترتيبها ونظمها بحيث تؤدي إلى إثارة الشفقة أو الخوف ، والتعظيم أو التحقير . وكل ما هنالك هو أن هذه الآثار ، يجب أن تظهر بغير التعبير اللفظي ، بينما الآثار المرتبطة باللغة يجب أن يهيأها المتكلم ، وأن تنمو ، تُبسّط وفقاً للهجته ، وإلا فماذا عسى أن يكون عمل الشخص المتكلم إذا كان فكره ظاهراً ولم ينتج عن لغته ؟ » .

ثم يقول : « وفيما يتصل بالقول ، هناك مسألة يمكن أن تكون موضوعاً للبحث وهي : ضروب القول ، بيد أن معرفتها من شأن فن الممثل والمتخصص في أمثال هذه الأمور ، مثل أن نعرف ما هو الأمر وما هو الرجاء ، والقصاص ، والتهديد (التحذير) والاستفهام ، والجواب ، وكل ما يدخل في هذا الباب ، ولهذا فلا قيمة

حقيقية للتقد الذي يوجه إلى الشاعر بأنه يعرف أو يجهل هذه الأمور ، إذ كيف نسلم باللوم الذي وجهه بروتاجوراس إلى هوميروس بأنه ساق العبارة في صيغة الأمر وهو يعتقد أنه رجاء حين قال : « أنشدني ، أيتها الربة في غضبة . . . » إذ قال بروتاجوراس : إن القول بفعل كذا أو عدم فعله هو أمر . ولهذا يجب علينا أن نطرح هذه المسألة جانباً . لأنها من شأن علم آخر . وليست من شأن فن الشعر .

فأرسطو يرى أن بروتاجوراس على غير حق حينما يأخذ على هوميروس استهلاله الإلياذة بهذه الكلمات المصوغة في صيغة الأمر : إذ الشاعر الذي يتغنى بها هو المستول عن تنعيم الصوت في الإلقاء ، بحيث يتضمن معنى الرجاء لامعنى الأمر . وإذن فلا جناح على هوميروس من استخدام هذه الصورة اللغوية .

« ومن بين الأجزاء التأليفية يحتلّ النشيد (صناعة الصوت) المقام الأول بين التزيينات » . « ويجب أن ينظر إلى الجوقة على أنها أحد الممثلين . وتوافق جزءاً من كل . وتعين على الفعل . لا كما عند يوريبيديس . بل كما عند سوفوكليس » .

« أما المنظر المسرحي فعلى الرغم من قدرته على إغراء الجمهور ، فهو أبعد الأشياء عن الفن ، وأقلها اختصاصاً بصناعة الشعر . لأن قوة التراجيديا تظل حتى من غير مشاهدين ومن غير ممثلين ، فضلاً عن أن المخرج أقدر من الشاعر في فن إخراج المناظر المسرحية » .

ويركز أرسطو على الأفعال والخرافة ويقول : « ولوبرع امرؤ في تأليف أقوال تكشف عن الأخلاق وتمتاز بفخامة العبارة وجلالة الفكرة لما بلغ المراد من التراجيديا ، إنما يبلغه حقاً بتراجيديا أضعف عبارة وفكرة ، ولكنها ذات خرافة وتركيب أفعال . أضف إلى هذا أن مصدر اللذة الحقيقي لنفس المشاهد للتراجيديا ، إنما هو في أجزاء الخرافة ، أعني التحولات والتعرفات » .

والخرافة أو الحكاية يجب أن تكون تامة . لا مجموعة من الأحداث العارضة ، والحكاية التامة ما لها بداية ووسط ونهاية ، ويرى أرسطو في كتاب « السياسة » أن الوحدة تكون قوية بقدر اختلاف الأجزاء في ذاتها ولكن مع تجانسها وتواردها على فعل مشترك . فقوة حكومة من الحكومات مصدرها اختلاف كفاية كل عضو

في ذاته مع تجانسهم واتساق جهودهم في عمل مشترك ، لأن وحدتهم تتعلق بالكيف ، على عكس قوة وحدة من وحدات الجيش ، إذ تكون أكثر كلما تشابهت كفايات أفرادها ، لأنها تتعلق بالكم . وواضح أن وحدة الحكاية تتعلق بالكيف لا بالكم . وفي وحدة الحكاية يرى أرسطو ضرورة التناسق بين الأجزاء بحيث تكون موضوعاً كاملاً . ويقتضى ذلك أن يؤدي كل جزء بطبعه إلى ما يليه حتى الخاتمة التي تأتي منطقياً لما قبلها ، وإنما يتم ذلك إذا كان لتفاصيل الحكاية قوة الأقيسة المنطقية على حسب الاحتمال أو الضرورة الفنية . فتكون الحكاية في تفاصيلها وجمالها بمثابة حلقات متتابعة ، تقوم فنياً مقام الإقناع المنطقي . عن طريق الإيجاء الفني والخيال المحكم . ومع اختلاف الأجزاء في ذاتها فكل جزء يغير الآخر . إلا أنها تتوارد على شد أزر النهاية والغاية منها . على حسب الملاحظة الصادقة للحياة من جهة . وعلى حسب اختيار الأحداث المتجانسة في موضوع واحد من جهة أخرى . والفرق واضح بين وقوع الأحداث متتالية بعضها إثر بعض . وبين ترتيبها وتسلسلها تسلسلاً طبيعياً بحيث يستتبع بعضها بعضاً . فهذا تتوافر لها الوحدة العضوية ، التي تجعلها كالكائن الحي ذي الأعضاء المتكاملة .

وينصح أرسطو الشاعر أن يدع الوقائع تبين بنفسها عن نتائجها موضوعياً دون تدخل منه . « فالحق أن الشاعر يجب ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلاً ، لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاكياً » ومنطق الحوادث هو الذي يبين عن القضايا العامة التي يريد الشاعر أن يسوقها . ولهذا كان على الشاعر « أن يضع نصب عينيه قدر المستطاع . المواقف التي يرتبها . فهذه الطريقة يراها بكل وضوح . وكأنه يشهد الأحداث نفسها . فيتبين منها ما يناسب ، ولا يندفع عنه شيء مما يراه أن يكون مدعاة نفور أو اضطراب » .

« وعلى الشاعر أيضاً أن يسعى لتمثيل في نفسه ، قدر المستطاع ، مواقف أشخاصه وحركاتهم . فأقدر الشعراء هم أولئك الذين يشاركون أشخاصهم مشاعرهم ، لما بينهم وبين الناس من مشابهة ، والحق أن أقدر الناس تعبيراً عن الشقاء من كان الشقاء في نفسه ، وأقدرهم تعبيراً عن الغضب من استطاع أن يملأ بالغضب قلبه . ولهذا فإن فن الشعر من شأن الموهوبين بالفطرة . أو ذوي العواطف الجياشة فالأولون (م ١٥ - النقد اليوناني)

أكثر تنبهاً للتكيف مع أحوال أشخاصهم ، والآخرون أشد استسلاماً لنشوة الجنون الشعرية . وسواء أكان الموضوع قديماً طرقة آخرون أم كان من ابتداع الشاعر نفسه ، فإن عليه أن يحدد أولاً الفكرة العامة ، وبعد هذا فقط يؤلف الأحداث الفرعية ويبسطها .

ولكى يحافظ الشاعر على وحدة الحكاية ينبغي أن يتجنب الحوادث العارضة « وأسوأ الخرافات والأفعال البسيطة أحفلها بالحوادث العارضة ، وأعنى بالخرافة ذات الحوادث العارضة تلك التي تتوالى فيها الأحداث العارضة على غير قاعدة من الاحتمال أو الضرورة - وليست الطبيعة كما تشهد الوقائع حقاً ، إلا سلسلة من الأحداث العارضة ، وكأنها تراجم رديئة - إن أمثال هذه الحكايات إنما يؤلفها الشعراء المتخلفون ، لأنهم متخلفون - والشعراء المجيدون لأنهم يحسبون حساب الممثلين فيؤلفون مسرحيات للمسابقات (أو للإلقاء) ويتوسعون في الحكاية أكثر مما يقتضى الموضوع ، فيضطرون غالباً إلى تقويض التسلسل الطبيعي للأحداث » .

« ومن البين كذلك أن خواتيم الحكايات يجب أن تستنتج من الحكايات نفسها ، لا من تدخل إلهي ، كما هو الشأن في مسرحية ميديه (إذ هربت في عربة مجنحة) وفي الإلياذة بمناسبة عودة السفن (إذ ظهرت الإلهة أثينا لتنصح اليونانيين بعدم العودة إلى بلادهم) بل بالعكس يجب ألا تاجأ إلى تدخل الآلهة إلا بالنسبة للأحداث التي تجري خارج المسرحية ، أو التي وقعت قبلها وليس في وسع المرء أن يعلمها ، أو الأحداث التي وقعت من بعد وكانت في حاجة إلى التنبؤ بها والإعلان عنها ، لأننا نعرف للآلهة بالقدرة على رؤية كل شيء . ويجب ألا يكون في الوقائع شيء غير معقول . وإن كان فيها شيء من ذلك فيجب أن يكون خارجاً عن التراجم ، كما هو الشأن في أوديب لسوفوكليس » .

ولكى تكون الحكاية التامة جميلة ، يجب أن تكون من الطول بحيث تسمح بتقدير تنظيم الأجزاء ، أي تطور الحكاية من حادث يمكن فصله عن مقدماته واتخاذها نقطة ابتداء ، ثم نموه خلال أدوار متوسطة حتى يبلغ الغاية . وهذه الغاية أمر محتوم أو محتمل . ومن ناحية أخرى يجب ألا تفرط في الطول فينسى البدء قبل بلوغ النهاية .

يل يجب أن تكون متوسطة الطول بحيث يمكن للعقل أن يدركها جملة . ويجب أيضاً في تسلسل الحوادث على هيئة مبدأ ووسط وغاية أن يقع تغير واضح في الموقف ، ويقول أرسطو في تعيين الحد الذي يمكن أن تبلغه التراجيديا في امتدادها : « وإنما الحد المتفق مع طبيعة الأشياء هو أنه كلما طالت الخرافة — بشرط إمكان إدراك مجموعها جملة » — إزداد جمالها الناشئ عن عظمها . ولوضع قاعدة عامة في هذا نقول : إن الطول الكافي هو الذي يسمح لسلسلة من الأحداث التي تتوالى وفقاً للاحتمال أو الضرورة . أن تنتقل بالبطل من الشقاء إلى النعيم أو من النعيم إلى الشقاء » .

ويميز أرسطو بين وحدة الفعل الحقيقية ، وبين الوحدة الزائفة الناشئة عن انتساب الأفعال إلى شخص واحد . والتي لاتعدو أن تكون مجرد ارتباط واقعي يمكن أن يكون موضوعاً للتاريخ لاموضوعاً للشعر . « لأن حياة الشخص الواحد تنطوي على ما لا حد له من الأحداث التي لاتكون وحدة ، كذلك الشخص الواحد يمكن أن ينجز أفعالا لاتكون فعلا واحداً ، ولهذا يبدو أن جميع الشعراء الذين ألفوا « هيراكليات » قد أخطأوا وضلوا . لأنهم حسبوا أن كون البطل شخصاً واحداً « هيراكليس » يقتضى بالضرورة أن تكون الخرافة واحدة . أما هوميروس . وله في كل شيء المقام الأعلى . فقد أصاب شاكلة الصواب في هذه المسألة . بفضل معرفته بأسرار الفن أو بفضل عبقريته ، إذ أنه حينما ألف « الأوديسا » لم يرو جميع حياة أوديسيوس . . . وإنما ألف « الأوديسا » بأن جعل مدار الفعل فيها حول شيء واحد بالمعنى الذي نقصده ، وكذلك فعل في « الإلياذة »

« وكما في سائر فنون المحاكاة تنشأ وحدة المحاكاة من وحدة الموضوع . كذلك في الخرافة ، لأنها محاكاة فعل ، يجب أن يكون الفعل واحداً تماماً ، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء ، انفرط عقد الكل وتزعزع . لأن ما يمكن أن يضاف أو لا يضاف دون نتيجة ماحوسة لا يكون جزءاً من كل » .

« والخرافات بعضها بسيط وبعضها مركب ، لأن الأفعال التي تحاكيها الخرافات على هذا النحو أيضاً . والفعل البسيط هو الذي يتغير فيه المصير دون تحول ولا تعرف ، والمركب هو الذي يتغير فيه المصير بفضل التعرف أو التحول أو كليهما معاً ،

والتعرف والتحول يجب أن يتولدا من تكوين الحكاية نفسه ، بحيث يصدر عن الوقائع السابقة صدوراً ضرورياً أو احتمالياً .

والتحول : هو انقلاب الفعل إلى ضده ، ويقع تبعاً للاحتمال أو الضرورة .
ففى مسرحية أوديب ملكاً ، قدم الرسول وفى تقديره أنه سيسر أوديب ويطمثه من ناحية أمه ، فلما أظهر حقيقة نفسه أحدث عكس الأثر . . .

وعند أرسطو أن كل تراجيديا تنطوى على تحول ، أى انتقال من السعادة إلى الشقاء ، أو العكس . وهذا الانتقال يمكن أن يقع على نحو غير مشعوره . قد يمكن توقعه ، مثل هزيمة الفرس فى مسرحية إيسكيلوس ، وهناك لا يكون تحول . لأن التحول يقتضى سرعة الانقلاب . مما يجعل المرء أمام إحدى حالتين متعارضتين : مخزية الأقدار أو المفاجأة .

« والتعرف — كما يدل عليه اسمه — : انتقال من الجهل إلى المعرفة يؤدى إلى الانتقال : إما من الكراهية إلى المحبة ، أو من المحبة إلى الكراهية عند الأشخاص المقدر لهم السعادة أو الشقاء . وأجمل أنواع التعرف التعرف المصحوب بالتحول ، من نوع ما نجد فى مسرحية أوديب ملكاً » فقد تم التحول بتعرف أوديب أنه ابن يوكاستيه ولايوس .

« ولما كان التعرف موضوعه الأشخاص ، فى بعض الأحوال يكون التعرف من أحدهما للآخر ، وذلك حينما لا يكون هناك شك فى حقيقة أحدهما . وفى أحوال أخرى يقع التعرف بالنسبة إلى كليهما ، فايفيجينيا قد تعرفها أوريسستيس نتيجة لإرسال للرسالة » (التى كانت قد أعطتها لفيلاذيس ليقدمها إلى أوريسستيس ومنها تعرف أنها أخته) وبعد هذا تعرفت أنه أخوها حين كشف لها عن نفسه .

ويقسم أرسطو التعرف إلى أنواع :

منها : التعرف بالعلاقات الخارجية كما فى تعرف مربية أوديسيوس عليه بواسطة النذبة التى فى قدمه وهى تغسلها .

ومنها : التعرف الذى يرتبه الشاعر ، كما فى « إيفيجينيا فى تاويريس فقد تعرفت إيفيجينيا على أخيها أوريسستيس بما أجراه الشاعر على لسانه ، فقال ما يريد

له الشاعر أن يقوله ، لا ما تقول الحكاية . فقد كشف لها عن نفسه ، وكان يجب أن يتم التعرف نتيجة طبيعية لسرد الحوادث في الحكاية .

ومنها : التعرف بالذاكرة . وذلك حينما نتعرف شيئاً عندما نراه فنتذكره ، كما في مسرحية « القبر صين » فحينما رأى البطل اللوحة بكى .

ومنها : التعرف بالقياس . كما في مسرحية « حملة الماء المقدس » ففيها القياس التالى : أتى رجل يشبهنى ، ولا يشبهنى غير أوريسيس . إذن أوريسيس هو القادم .

« وهناك نوع من التعرف يقوم على خطأ فى استدلال الجمهور . كما فى « أوديسيوس الرسول الكاذب » فإن كون أوديسيوس وحده هو الذى استطاع دون غيره أن يشد القوس أمر تخيله الشاعر وافترض منه (كذلك لو أنه قال إنه سيتعرف القوس دون أن يراها) . فلو تخيلنا أن أوديسيوس سيتم تعرفه بهذا ، ففى هذا مغالطة . (فمع أن أوديسيوس كان وحده القادر على شد القوس ، إلا أن كون رجل غريب أتى رسولا واستطاع شد القوس . فهذا لا يدل دلالة قاطعة على أنه أوديسيوس) .

وأفضل أنواع التعرف هو ذلك الذى يستنتج من الوقائع نفسها ، حينما تقع الدهشة عن طريق الحوادث المحتملة ، كما فى « أوديب » لسوفوكليس وذلك لأن التعرفات التى من هذا النوع هى وحدها التى تستغنى عن الحيل الصناعية والعلامات والعقود ، وتتلوها فى المرتبة التعرفات القائمة على القياس .

وبعد عنصرى التحول والتعرف يأتى عنصر ثالث ، وهو داعية الألم و « داعية الألم هى الفعل الذى يهلك أويؤلم . مثل مصارع الأبطال على خشبة المسرح . والأوجاع والجروح وأشباهها . وذلك حتى تؤدى التراجيديات الغرض منها وهو إثارة الشفقة والخوف » إذ « ليست التراجيديات مجرد محاكاة لفعل تام ، بل هى أيضاً محاكاة أحوال من شأنها إثارة الشفقة والخوف . وهذه الأحوال تظهر خصوصاً حينما نواجه أفعالا تطرأ فجأة وعلى غير انتظار منا . ويتوقف بعضها على بعض بالضرورة . وأمام هذه الأحداث الفجائية تكون الدهشة أكبر منها أمام الأحداث التى تقع من نفسها اتفاقاً (وحتى الأحداث التى تقع اتفاقاً تكون أكثر مثاراً للدهشة إذا بدت لنا كأنها وقعت عن قصد معلوم . كما هى الحال مثلاً فيما وقع من تمثال ميتوس فى أرجوس ،

خيماً قتل الرجل المستول عن مقتل ميتوس . بأن سقط عليه في اللحظة التي كان فيها يشاهد التمثال — فمثل هذه الأحداث لا تبدو أنها من نتائج الاتفاق والصدفة) ولهذا فإن الخرافات التي تؤلف على النحو الذي شرحناه هي بالضرورة أجمل الخرافات .

ولما كان مثار الشفقة فينا هو مشاهدة الآلام يعانها شخص لا يستوجبها . ومثار الخوف هو على حال إنسان شبيه بنا . فإن البطل في التراجيديا يجب أن يكون شخصاً شبيهاً بنا ، وأن يكون خيراً بطبعه ، وأن تحل به المصائب لا لإثم اقترفه بل نتيجة خطأ كبير ، فبهذه الشروط وحدها يمكن الشعور بالعطف نحو البطل في التراجيديا والشفقة عليه ، على أن يكون حلول المصائب به أمراً يبدو مقبولا ومعقولا ، لا من مجرد الظلم الأعمى ، فيكون خيراً كل الخير ومع ذلك تأتيه النوائب ، فهذا غير مقبول ولا معقول ، كذلك من المواقف غير المقبولة أن يكون شريراً ويتحول من الشقاء إلى النعيم أو العكس . ففي الحالة الأولى لا يتفق هذا مع ما تقضى به العدالة . وفي الحالة الثانية يخلو الموقف من الطابع الإنساني إذ شقاء الشرير بطبعه لا يثير فينا الشفقة له والخوف عليه ، لأنه يستحق ما أصابه ، ولهذا يدخل أرسطو شرطاً ثالثاً في التراجيديا وهو الشعور بحب الإنسانية . أو الشعور الإنساني ، وهو الشعور بأن الشرير يجب أن ينال عقابه ، وأن الخير إذا أصابته مصيبة استحق منا العطف والشفقة والخوف .

« ولما كان تأليف الحكاية في أجمل التراجيديات يجب أن يكون مركباً لا بسيطاً ، وكانت التراجيديا يجب أن تحاكي وقائع تثير الخوف والشفقة (لأن هذا هو الغرض من المحاكاة التي من هذا النوع) فمن البين أولاً أنه يجب ألا يظهر فيها الأخيار منتقلين من السعادة إلى الشقاء (فهذا مشهد لا يثير الخوف ولا الشفقة ، بل يثير الاستمزاز) ولا الأشرار منتقلين من الشقاء إلى السعادة (فهذا أبعد الأمور عن طبيعة التراجيديا لأنه لا يحقق أى شرط من الشروط المطلوبة . فلا يوقظ الشعور الإنساني ولا الشفقة ولا الخوف) ولا اللئيم العنصر يهوى من السعادة إلى الشقاء (فمثل هذا قد يثير عاطفة الإنسانية ، ولكنه لا يثير الشفقة ولا الخوف أبداً) » فالشخص إذا كان لئيماً بطبعه وانتقل من السعادة إلى الشقاء فقد يكون في هذا عدالة ، ولكنه لن يثير فينا شفقة ولا خوفاً وكلاهما ضروري في طبيعة التراجيديا ، وذلك لأن عدالة القصاص

لاتبعث على الخوف ولا على الشفقة ، بل بالعكس تبعث على الرضا . والرضا لا يمكن أن يدخل عنصراً في تكييف التراجيديا .

ومن هنا كان لابد لكي تكون التراجيديا جيدة أن تكون بسيطة تنتهي بحل واحد ، لامزدوجة تنتهي بحلين ، ويشيد أرسطو بالشاعر يوريبيدس في أنه يحتم حكايته بحل واحد يحدث لأبطال تراجيدياته يتحولون فيه من السعادة إلى الشقاء . ويأخذ على هوميروس في الأوديسا أنه عدد الحلول في آخر ماحتمته ، فجعلها تتفاوت بين السعادة والشقاء : السعادة في مصير أوديسيوس وتعرف امرأته بينيلوب عليه ، والشقاء لمنافسيه الذين كانوا يتنافسون في إرضاء امرأته الوفية ، ليظفر كل واحد منهم بها في غيبته .

ويذكر أرسطو أن بعض النقاد يفضل التراجيديا التي يزدوج فيها مجرى الحوادث بحيث تنتهي بحلين ، ويرى أن هذا التفضيل في غير موضعه : لأنه يضعف روح التراجيديا ، ويجعلها قريبة من الكوميديا وتتوزع بهذا الازدواج مشاعر الجمهور . كما يرى أن بعض مؤلفي التراجيديا ياجأون إلى هذا النوع إرضاء للجمهور ذي الذوق الرديء ، فلا استطاعة له على تقويم المواقف الفنية الرفيعة التي تثير الاضطراب في نفسه ، فيستمال بتراجيديات تتعدد فيه الحلول لترضي ذوقه .

ويرى أرسطو أن الخوف والشفقة يجب أن ينشأ من ترتيب الحوادث « ذلك أن الحكاية يجب أن تؤلف على نحو يجعل من يسمع وقائعها يفزع منها وتأخذ الشفقة بصرها وإن لم يشهدها . كما يقع لمن تروى له قصة أوديب ، أما إحداث هذا الأثر عن طريق المنظر المسرحي وحده فأمر بعيد عن الفن ولا يقتضي غير وسائل مادية . أما أولئك الذين يرمون عن طريق المنظر المسرحي أن يثيروا الرعب الشديد لا الخوف ، فلا شأن لهم بالتراجيديا ، لأن التراجيديا لا تستهدف جلب أية لذة كانت ، بل اللذة الخاصة بها ، فلما كان الشعر يجب عليه أن يجتلب اللذة التي تهيؤها الشفقة والخوف بفضل المحاكاة فمن البين أن هذا التأثير يجب أن يصدر عن تأليف الأحداث » .

ويحدد أرسطو طبيعة الأحداث التي تثير الشفقة والخوف ، فيرى أنها لا يصح أن تقع بين عدو وعدو ، فإنها لا تثير الشفقة إلا فيما يتصل بوقوع المصيبة فحسب ،

وكذلك إذا جرت بين من ليسوا بأصدقاء ولا أعداء ، « أما في جميع الأحوال التي تنشأ فيها الحوادث الدامية بين أصدقاء . كأن يقتل أخ أخاه أو يوشك أن يقتله ، أو يرتكب في حقه شناعة من هذا النوع . وكمثل ولد يرتكب الإثم في حق أبيه ، أو الأم في حق ابنها ، أو الابن في حق أمه . نقول : إن هذه الأحوال هي التي يجب البحث عنها » .

ويستفاد من « الخطابة » لأرسطو أن الحوادث مثار الشفقة أوسع دائرة مما حدده هنا . ولعله يقصد بهذا التحديد أن الفواعل ، والحالة هذه ، أشد إثارة للشفقة وأبلغ أثراً .

وتراسل المشاعر بين الجمهور وشخصيات التراجيديا هو الذي يثير شعور الخوف على البائس غير المستحق لبؤسه . وشعور الشفقة لحدوث الكوارث له في حين هو يشبهنا « فهو ليس في الذروة من الفضل والعدل . وهو يعاني تغير مصيره إلى الشقاء . لا للؤم فيه ولا نخسة . بل لخطأ ارتكبه . ويكون ممن ذهب سمعهم في الناس وترادفت عليهم النعم » .

وهذا الخطأ — أو ما يسمى باليونانية : هارماتيا — أهم خاصة للبطل في التراجيديا وينشأ عن جهل بالمبادئ الخاصة . لأنها هي التي تستحق الشفقة والتسامح . كأن يريد المتساييف أن يمس جسد قرينه بسيفه فيقتله . وكم يري في امرأته أنها خائنة له فيعاقبها قبل أن يتثبت من إثمها ، ثم تظهر براءتها . وكم لا يعرف شخصية من ينزله من قريب أو صديق فيسبب له فجعة . أو يحاول أن يرتكبها ثم يعرف حقيقة شخصيته . وهذه أمثلة يذكرها أرسطو في كتابه « أخلاق نيقوماكوس » وهي تنطبق تماماً على الشخصيات التراجيدية التي ذكرها أرسطو في « فن الشعر » فهذه الشخصيات ترتكب خطأ ولا ترتكب خطيئة . وفيها نقص ولكنه ليس نقیصة . وخاصية هذا الخطأ أنه يرتكب عن غير وعي به ، أو يهمل الشخص بارتكابه ثم يعلم فيقطع . وبذلك تثار الشفقة والخوف على سواء . وإنما يتوافر ذلك في الحكاية ذات الحدث المركب التي تحتوي على تحول وتعرف ، وهي إلى ذلك حكاية بسيطة تنتهي بحل واحد ، أما الحكاية ذات الحدث البسيط التي يتجاوز من التحول والتعرف فإن الخطأ فيها يتجاوز المعنى

للسابق ليصبح خطيئة خلقية ونقيصة . ويشير من الخوف أكثر مما يشير من الشفقة ، وذلك كما في مسرحية « ميديه » للشاعر يوريبيديس . وهي من نوع المسرحيات التي لايفضاها أرسطو ، لأنه يفضل الخطأ غير الواعي . وهي أهم خاصية للتراجيديا اليونانية .

ويفصل أرسطو القول في مختلف المواقف التي عنها تنبعث معاني الشفقة والخوف ، مرتباً صنوف الخطأ (الهامارتيا) على أساس وعي الأشخاص بما تفعل أو انعدام هذا الوعي . فيرى أن أبرع المشاهد الأئمة هو الموقف الذي يكون فيه الإنسان على وشك أن يفعل فعلاً منكراً لجهله . فإذا عرف توقف ، ثم موقف من يأتي فعلة شنيعة بسبب جهله ضاعتها ، ثم يقع له أن يعرفها فيما بعد . وثالثاً يأتي موقف من يفعل وهو عالم بما يفعل . أما من يعلم ويكون على وشك أن يفعل ثم يتوقف . فوقفه لا يصلح للتراجيديا .

والفعل يمكن أن يجري على غرار ما فعل القدماء من الشعراء فيكون الأشخاص على علم ووعي . كما فعل يوريبيديس حينما مثل ميديه وهي تقنل بنيتها .

ويمكن أيضاً أن يرتكب الأشخاص المنكر . لكنهم يرتكبونه وهم لا يعلمون . ثم يعرفون وجه القربة فيما بعد . مثل الذي وقع في « أوديب » لسوفوكليس : وفيها يرتكب الشخص فعلته خارج المسرحية ، لكن يقع أيضاً أن تتم الفعلة في المسرحية نفسها

وثمة حالة ثالثة : وذلك أن الشخص في اللحظة التي يتهاونها أن يرتكب — جهلاً فعلاً لا مرد له ، يعرف بجهله قبل أن يرتكبه

وأقل هذه الأحوال حظاً من الجودة حال الشخص الذي يعلم ويهم بالتنفيذ ثم يمتنع ، فإنها تثير الاشمزاز ويعوزها طابع التراجيديا ، لأنها خالية من الفواجع — ولهذا لا نرى شاعراً يقدم لنا موقفاً كهذا ، أو لانجده إلا نادراً ، مثل موقف هيمون بإزاء (أبيه) كريون في رواية « أنتيجونا » (إذ طعن هيمون أباه كريون بسيفه ولكنه أخطأه ، فقتل نفسه بهذا السيف) .

وفي المرتبة الثانية تأتي الحالة التي ينفذ فيها الفعل ، والأفضل في هذه الحالة أن ينفذ الشخص بغير أن يعلم ثم يتعرف بعد التنفيذ ، إذ الفعل حينئذ لن يكون داعياً للاشمئزاز ، والتعرف يسبب مفاجأة .

وخير الأحوال كلها الحالة الأخيرة . ومثالها ما في « إيفيجينيا في بلاد الطوربين » حينما تم الأخت بقتل أخيها

ولم ينص أرسطو على أن الخطأ -- أو الهامارتيا -- جزء من الحكاية البسيطة في التراجيديا ، أي ذات الحل الواحد ، والتي يكون فيها الحدث مركباً : أي مشتملاً على التحول والتعرف . ولعله لم ينص على ذلك لأن الخطأ قد يسبق حدوثه بدء عرض المسرحية كما في مسرحية « أوديب ملكاً » إذ تبدأ المسرحية بعد أن قتل أوديب أباه وتزوج أمه ، وعلى أية حال لا بد من الاعتداد به جوهرياً من الفكرة .

ونتيجة لإثارة الشفقة والخوف يكون التطهير Cutharsis من هذه الانفعالات . ومع أن كلمة التطهير قد تحمل معنى دينياً أو خلقياً ، إلا أن الواضح من استعمال أرسطو للكلمة في أكثر من موضع من كتبه أنه يقصد معناها العضوى ، فهو في كتاب السياسة PolitiPue يقول عن بعض الأغاني الملحمية التي تصاحبها الموسيقى : « إن النفس لا تضطرب بأمثال هذه الأغاني إلا لتهدأ في عاقبة الأمر . كأنها صادفت طباً وتطهيراً » ثم يقول : « والأغاني التطهيرية تسبب للناس السرور بدون إيلام ولا ضرر » ، وعلى هذا يكون التطهير في التراجيديا نتيجة لإثارة الشفقة والخوف . كما أنه نتيجة لاستماع هذه الأغاني والموسيقى المصاحبة لها ، فالإنسان إذن في حاجة إلى معاناة هذه المشاعر القوية من خوف وشفقة وحاسة والأغاني تثير هذه المشاعر كما تثيرها التراجيديا . ولكن على عكس الحياة الواقعية ، لأن الأغاني تثيرها بدون إيلام بل مصحوبة بلذة ونشوة . وفي هذا تطهير للنفس ، أي علاج لها وصحة ، فتعدل هذه الانفعالات في الإنسان دون أن تمحى . وفي هذا تكمن القيمة الخلقية للانفعالات التي تثيرها فينا التراجيديا والشعر والفن بعامة ، وبها يكتسب الإنسان دربة وصلابة واعتدالاً . ويتزود بذلك للحياة الواقعية : فيقوم الإنسان عواطفه ويعتدل فيها ، وينزع منها ما هو ضار بأمثال من رثينا لحالم في التراجيديا ،

ولا يقصد أرسطو أن التراجيديا تطهير للأخلاق جملة ، وإنما تطهير للشفقة والخوف وما يتصل بهما مباشرة من الانفعالات . وهذه هي رسالة التراجيديا من الناحية الخلقية . ولا يمكن أن تؤديها إلا إذا روعيت الناحية الفنية في الحكاية .

فما تحدثه التراجيديا من تطهير إنما هو اعتناق ، أو تنفيس انفعالي ، تحدثه عملية إثارة هذه الانفعالات . وإذا كان أفلاطون قد أصر على أن الدراما تثير الانفعالات كالخوف والشفقة ، وأن هذه الإثارة — في رأيه — تصيب نفوس الناس بالضعف والضعفة . فإن أرسطو قد رد على ذلك في عبارته تلك ، بأن إثارة هذين الانفعالين إثارة قوية نفسية ، تتيح لهما متنفساً يحقق المتعة . ومن جراء ذلك يحدث التطهير من الانفعالين ، ويقع الخلاص منهما .

معنى هذا أن الانفعالات تتصفي وتتطهر عن طريق مرورها بوسيلة الفن ، وبأنها تسمو إلى درجات النبالة بسبب أمور تستحق الانفعال المثالي . وهذا التفسير لا يعطى التطهير تأثيراً أو هدفاً أخلاقياً مباشراً . لأن التراجيديا تؤثر في المشاعر لافي الإرادة .

وكان التطهير بهذا المعنى كشفاً عظيماً لأرسطو سبق به العلوم الحديثة التي أثبتت أن بعض الأمراض تعالج طبيياً بتناول مقادير من شأنها أن تثير نفس الأمراض ، وهو ما يسمى مداواة الشيء بمثله *homéopathe* . كما في التطعيم والعلاج بالهزات الكهربائية للأمراض العصبية ، فالفن يحرر من بعض الانفعالات الضارة ، كما يطهر الطب بهذه الطريقة بعض الأمراض العضوية . ولكن الدواء الذي يقدمه الفن غير مؤذٍ بطبيعته لأنه نتيجة الجمال الفني .

ويضيف أرسطو إلى عناصر التراجيديا الثلاثة التي ذكرها — وهي التعرف والتحول وداعية الألم — عنصرين آخرين ، وهما : العقدة والحل . والشاعر الممتاز هو الذي يستطيع أن يحل ما عقد ، ولهذا تمتاز التراجيديا بعضها عن بعض في تأليف الحكاية وحبك العقدة . ثم البراعة في حلها .

والعقدة : هي الجزء الذي يسبق الحل ، وقد يبدأ بالمرحلية ، وأحياناً يفترض

وجوده قبلها . وتستمر العقدة حتى الجزء الأخير الذى منه يصدر التحول ، إما إلى السعادة وإما إلى الشقاء .

والحل : يبتدىء ببداية هذا التحول حتى النهاية . فيبتدىء فى مسرحية أوديب مثلاً . بمقدم الرسول حتى نهايتها .

وحين تجرى الأحداث فى بدء المسرحية من غير أن يعرف بطلاها الرئيسيان كل منهما حقيقة الآخر . ثم يتعرفه . فإن الموقف يتعقد من جديد إيلذاً بالذروة فى العقدة . كما فى مسرحية « إيفيجينيا فى بلاد الطورين » حينما تتعرف إيفيجينيا — وهى بسيل تقدم أخيها أوريسستيس إلى مذبح أرتميس قرباناً — أن أوريسستيس هو أخيها . ويتعرف هو أنها أخته التى ظن أنها ماتت . فقررا الفرار من تلك البلاد ومعهما صورة الإلهة أرتميس .

وبعد هذه العناصر الخمسة التى تتألف منها التراجيديات . يعرض أرسطو للأجزاء التى تتكون منها والأقسام التى تنقسم إليها . وهى :

١ — المدخل Prologos وهو ما يسبق دخول الجوقة . ويقوم به فرد ، أويكون على شكل حوار . وفيه يبين موضوع التراجيديات والموقف الذى منه تبدأ .

٢ — الدخيلة Ebeisodon وهى المناظر أو الفصول التى يشترك فيها ممثل أو أكثر مع الجوقة . وتقع بين نشيدتين تامين من أناشيد الجوقة .

٣ — المخرج Exodos وهو المنظر الأخير الذى لاتعقبه أناشيد الجوقة . وأناشيد الجوقة قسماً : المجاز Parodos وهو أول نشيد تنشده الجوقة ويكون مصاحباً دخولها وعبورها ومجازها إلى خشبة المسرح . ثم المقام Stasimon وهو النشيد الذى تنشده الجوقة فى مكانها (فى الأوركسترا) . وقد قللت أهمية الجوقة شيئاً فشيئاً منذ عهد الشاعر إيسكيلوس . وحصر أرسطو قيمتها فى مساعدتها على تقدم الفعل كما أسلفنا .

ويقسم أرسطو التراجيديات إلى أربعة أنواع : « التراجيديات المتشابكة » وتقوم كلها على التحول والتعرف .. والتراجيديات البسيطة .. والتراجيديات الانفعالية . كالتى تدور حول أياض وإكسيون (وإكسيون Ixion عند اليونان هو قابيل عند الساميين ، أول من قتل واحداً من بنى جنسه ، وكان من تساليا ، اقترن بديا بنت دايرنيوس ، فلما جاء صهره لأخذ هدايا العرس التى وعده بها . دبر له إكسيون مكيدة ، بأن نصب له كميةً فيه نار موقدة ، فمات صهره ، وعقاباً لهذه الجريمة ألقى إكسيون فى الجحيم مربوطاً بعجلة تدور أبداً) والتراجيديات الأخلاقية مثل « أفثوطيديس » و « فيلوس » والالتجاء إلى الكائنات العجيبة مثل « فوركيداس » و « بروميتيه » وجميع الأمور التى تجرى فى الجحيم .

(١٠) الكوميديا

ولم يصل إلينا كتاب « فن الشعر » لأرسطو كاملاً . إذ فقد القسم الخاص بالبحث فى الكوميديا . ولكن أرسطو قد عرض للكوميديا فى مواضع مختلفة من كتابه ، نستطيع أن نتعرف منها بعض آرائه فيها .

فهو يعرفها بأنها « محاكاة الأراذل من الناس . لافى كل نقيصة . ولكن فى الجانب الهزلى الذى هو قسم من القبيح إذ الهزلى نقيصة وقبح . بدون إيلاام ولا ضرر ، فالقناع الهزلى قبيح مشوه ، ولكن بغير إيلاام » .

فالكوميديا تحاكي الجانب الذى يثير الضحك فى الفعل القبيح أو الصفة ، القبيحة ، على ألا يكون مؤذياً للآخرين .

ووظيفة المحاكاة مرتبطة بطبيعة الأحداث وترتيبها . وبالشخصيات وخلقها ، من حيث صلتها بالطبيعة النفسية ، والطبيعة الخارجية . وهذه كلها من وسائل التصوير الشعرى . ومن ثم قارنها أرسطو بالرسم والتصوير . ومن قبل أرسطو قال سيمونيد « الشعر رسم ناطق ، والرسم شعر صامت » .

وإذا كان الشعر غريزة فى فطرة الإنسان ، وأصله الميل إلى المحاكاة والتقليد ،

وهو ميل مركوز في طبيعة البشر ، ويرجع بدوره إلى حب الاستطلاع والرغبة في المعرفة ، والميل إلى الإيقاع والانسجام ، فمن هذه الميول الفطرية الأولية تولد في بادئ الأمر الشعر الارتجالي ، ووفقاً لطبائع الشعراء فقد انقسم إلى شعر هجاء من ناحية ، وشعر مديح من ناحية أخرى ، ونما شعر الهجاء وتطور فأفضى إلى الكوميديا ، ونما شعر المديح وتطور فأفضى إلى التراجيديات ، ولهذا فالكوميديا والتراجيديات أعلى مراحل تطور الشعر . ولكن الكوميديا — عند أرسطو — أقل شأنًا من التراجيديات في جنسها الأدبي .

وتشترك الكوميديا مع التراجيديات في أمور ، وتفرق عنها في أمور أخرى ، تشترك معها في أن كلا منهما محاكاة ، ثم تشترك معها في وسائل هذه المحاكاة . فهي تتم بثلاث وسائل : هي الإيقاع والانسجام واللغة . كما تشترك معها في المضمون ، والمضمون المشترك فيهما هو الأفعال الإنسانية . ولكن تفرق التراجيديات بأنها تحاكي الأعمال الفاضلة ، بينما تحاكي الكوميديا الأعمال المرذولة . والمضحكة ، ثم هما يشتركان في طريقة المحاكاة ، فهما يحاكيان الفعل بالفعل ، أي بالتمثيل المسرحي ، لا بالسرد الروائي .

وناحية أخرى يشتركان فيها ، وهي أن المحاكاة فيهما لا تروى الأحداث كما وقعت فعلاً ، بل رواية ما يمكن أن يقع . وهذا مجال الخلق الفني والتوجيه الاجتماعي . وهو يجعل من المواضيع فيهما مواضيع كلية عامة ، ولا تكون الأشخاص فيهما إلا رموزاً كلية لنماذج بشرية . حتى لو كانت هذه الأسماء تاريخية . لأن وقائع التاريخ فيهما ذريعة الفنان . « وهذا يبين من أول وهلة بالنسبة للكوميديا . لأن الشعراء — بعد أن يؤلفوا الحكاية من أفعال محتملة التصديق — يطلقون على شخصياتهم أسماء كيفما اتفق ، وذلك بعكس الشعراء الياهميين (شعراء الهجاء) الذين يؤلفون عن أفراد ، أما في التراجيديات فالشعراء يتعلقون بأسماء من عاشوا . والسبب أنهم بذلك يحملون على الاعتقاد بالممكن ، فإذا كان الأمر لم يقع فإننا لانعتقد أنه ممكن لأول وهلة ، فإن ما وقع فعلاً من البين أنه ممكن ، لأنه لو كان مستحيلاً لما وقع » .

ونستطيع أن نتبين من هذا النص فارقاً آخر بين الكوميديا والتراجيديات عند اليونان ،

فالتراجيديا تبدأ غالباً بشخص بطل معروف مثل أوديب ، على حين تبدأ الكوميديا بمعنى محدود ونموذج إنسانى يوضع له اسم ما ، وذلك أن التراجيديا تحاكي أفعال شخص نبيل يؤخذ غالباً من الأساطير اليونانية ، على حين أن موضوع الكوميديا هو الأدنياء من الناس . وهى تحاكي الجانب الهزلى الذى يحدث فى الحياة كل يوم .

ولأن الأسماء فى الكوميديا كلية تعالج بواسطتها أمور عامة ، فقد فضلت الهجاء ، لأن الحديث فيه عن أفراد . « وفى أثينا كان قراطيس أول من نبذ النوع اليامبى (الهجاء الشخصى) وفكر فى معالجة الموضوعات العامة وتأليف الخرافات » .

ولكن هوميروس قد سبق قراطيس فى رسم معالم الهجاء الدرامية العامة ، إذ كانت قصيدته فى هجاء « مرغيتس » أساس الكوميديا . كما كانت « الإلياذة » والأوديسا » أساس التراجيديا .

ومن هذا كله يتضح فرق آخر بين التراجيديا والكوميديا . فيما يتعلق بالخطأ فى كل منهما . فالخطأ فى التراجيديا يرتكبه شخص نبيل لا عن لؤم ونخسة ، ويكون عقابه على الخطأ مروعاً ، فيثير الشفقة والخوف ، وأما الكوميديا فتحور الخطأ فى صورة تقريبية مبالغ فيها . وتقصر العقوبة فيها على الهزيمة والحزى ، فيصير صاحبها بذلك هزأة وسخرية .

ولم يتحدث أرسطو عن التطهير Catharsis الذى تؤدى إليه الكوميديا ، كما تحدث عنه فى التراجيديا . ولكن يفهم مما كتبه فى مواضع أخرى من كتبه أن الفعل الهزلى الذى تحاكيه الكوميديا يحصل به تطهير المرء بالسرور والضحك من أمثال هذه الانفعالات فهو فى كتاب « الخطابة » يذكر أننا نكون هادئين فى الحالات المضادة للغضب . مثلاً فى حالة اللعب والضحك ، وفى هذا نوع من التطهير ، هو مداواة الشر بضده allopathie . وإذن فمن الخير للمرء أن يتطهر من انفعالات الضحك دون ضرر ، بمشاهدة الكوميديا على المسرح .

وفى كتاب « السياسة » يتحدث عن الفرق بين الذوق الجيد والذوق الردىء فى الكوميديا ، على حسب ما كان معهوداً فى الكوميديا اليونانية القديمة قبله ، والكوميديا الحديثة فى عهده ، ففى الكوميديا الأولى كانت لغة المؤلفين المقذعة هى مبعث السرور ،

وفي الثانية كانت التلميحات والإيعازات أكثر إبهاماً ، وهو في كتاب « الخطابة » يفضل السخرية التي يرى قائلها من ورائها معنى عام ، على الدعابة ، فالسخرية أليق بالرجل السري ، وهي ترمى إلى تسلية القاتل وتشفيه ، أما المدعابة فترمى إلى تسلية الآخرين .

وعلى هذا فموضوع الكوميديا هو الممكن الذي لم يقع فعلاً ، وأنه مما يؤلف نظائره في واقع الحياة اليومية . وموضوع التراجيديا هو الفعل النبيل . وتمثل الكوميديا القبح أو النقيصة ، فشلها هزلى معيب ، وبطلها من عامة الناس ، أما التراجيديا فبطلها محبوب عظيم يقع فريسة خطأ لا يدل على لؤم ، وهو أريستقراطي النزعة . ولكل من الكوميديا والتراجيديا غاية خلقية . ولكنها أوضح وأعلى شأناً في التراجيديا وكل منهما يحدث نوعاً من التطهير خاصاً به .

(١١) الملحمة

والملحمة قريبة الصلة بالتراجيديا ، وأجزاؤها هي أجزاء التراجيديا فيما عدا النشيد والمنظر المسرحي ، ففيها الحكاية ، ويجب أن تكون بسيطة . ويصح أن يكون الفعل فيها مركباً ، وهو ما يحدث فيه الفواجع والحل عن طريق التحولات والتعرفات . « ويجب فيها كما يجب في التراجيديات : أن تؤلف الحرافة بحيث تكون درامية ، وتلور حول فعل واحد تام كله ، له بداية ووسط ونهاية . لأنه إذا كان واحداً تاماً كالكائن الحي أنتج اللذة الخاصة به . وهذا يبين . وينبغي في التأليفات ألا تكون مشابهة للقصص التاريخية التي لا يراعى فيها فعل واحد . بل زمان واحد . أعني جميع الأحداث التي وقعت طوال ذلك الزمان لرجل واحد ، أو لعدة رجال . وهي حوادث لا يرتبط بعضها ببعض إلا عرضاً . فكما أن معركة سلامين البحرية والمعركة التي خاضها القرطاجنيون في صقلية قد وقعتا في نفس الوقت ، دون أن تهدفا إلى نفس الغرض ، كذلك في تعاقب الأزمان غالباً ما يحدث أن يأتي حادث عقب آخر دون أن تكون بينهما رابطة ، بيد أن معظم الشعراء يرتكبون هذه الغلطة .

ولهذا السبب أيضاً يمكن أن نعد هوميروس . كما قلنا من قبل ، سيد الشعراء غير مدافع ، فإنه لم يشأ أن يعالج في شعره حرب طروادة كلها ، مع أن لها بداية

ونهاية ، وإلا لكانت الحكاية مسرفة في الطول عسيرة على الإدراك بنظرة واحدة ، بل حتى لو أمكن توخي القصد في المقدار لجاءت متشابكة معقدة نظراً لاختلاف الأحداث . ولهذا لم يتناول غير جزء محدد من تلك الحرب ، ثم عالج كثيراً من الوقائع الأخرى على أنها دخائل (أحداث عارضة) مثل « ثبت السفن » وسائر الدخائل (الأمور العارضة) التي نثرها في ثنايا قصيدته .

أما باقي الشعراء فيؤلفون قصائدهم عن بطل واحد ، أو عصر واحد أو عن فعل واحد ، ولكنه مركب من عدة أجزاء ، مثل مؤلف « الأناشيد القبرضية » ومؤلف « الإلياذة الصغرى » ولهذا السبب نشاهد أنه بينما لا تصلح مادة « الإلياذة » و « الأوديسا » إلا لتأليف تراجيديا واحدة أو اثنتين ، فإنه من الممكن أن نستخلص من « الأناشيد القبرضية » مادة لكثير من التراجيديات ، وأن نستخلص من « الإلياذة الصغرى » مادة لثلاثي تراجيديات على الأقل .

ويتابع أرسطو الكلام عن الملاحمة ، ويرى أن يكون لها من الأنواع ما للتراجيديا ، إذ أنهما - فيما عدا الموسيقى والمنظر المسرحي - تتفقان في الأجزاء وتماجان إلى نفس الوسائل ، كما يدل على ذلك الشاعر البارع في الملاحم والتراجيديات على السواء : هوميروس :

« وينبغي أيضاً في الملاحمة أن يكون لها من الأنواع مثلما في التراجيديا ، فينبغي أن تكون بسيطة ، أو مركبة ، أو أخلاقية ، أو انفعالية ، وينبغي كذلك أن تكون الأجزاء واحدة ، فيما خلا النشيد (الموسيقى) والمنظر المسرحي ، إذ يجب فيها أن يوجد تحولات وتعارفات وفواجع ، وأيضاً سمو في الأفكار والمقولة (اللغة) وكل هذه أمور كان هوميروس أول من استخدمها ، واستخدمها على أكمل صورة ، فقد نظم كلنا قصيدتيه بحيث جعل من « الإلياذة » قصيدة بسيطة وانفعالية ، وجعل من « الأوديسا » قصيدة مركبة (متشابكة) لأنها تعرف كلها ، وأخلاقية ، وهو من ناحية أخرى قد فاق الشعراء جميعاً في المقولة (اللغة) والفكر » .

ثم يتحدث عن الفروق بين الملاحمة والتراجيديا :

« وفي مقابل هذا تختلف الملاحمة عن التراجيديا في طول التأليف وفي الوزن ، أما (م ١٦ - النقد اليوناني)

عن الطول فإن الحد الذى بيناه عادل ، وهو أن يكون من الميسور أن يستغرق النظر للبداية والنهاية . ولبلوغ هذا الحد ينبغى فى الملاحم أن يكون مقدارها أقل من الملاحم القديمة ، وأن تكون مـ.اوية تقريباً بمجموع التراجيديات التى تقدم فى حفلة واحدة . وللملحمة خاصية مهمة تسمح لها بالامتداد . فبينما لا يمكن فى التراجيديات محاكاة أجزاء كثيرة من الفعل تقع فى آن واحد ، بل فقط ما هو على المسرح ويمثله الممثلون ، يمكن فى الملاحمة ، على العكس ، بفضل كونها قصة ، تناول عدة أجزاء للفعل فى وقت واحد . وهذه إذا كانت خاصة بالموضوع تزيد فى سعة القصيدة ، وهذه الميزة تؤدى إلى إضفاء الجلال على الأثر الفنى وتحقيق لذة التغيير عند السامع وتنويع الأحداث الفرعية (الدخائل) المتباعدة ، لأن المتشابه يولد السآة بسرعة ، وهذا كان السبب فى سقوط بعض التراجيديات .

ونلاحظ أن هذا هو الموضع الوحيد فى كتاب « فن الشعر » الذى له صلة بمسألة وحدة المكان ، إحدى الوحدات الثلاث التى قال بها رجال عصر النهضة .

ثم يعرض أرسطو لأنسب الأوزان للملاحم ، وهو الوزن السداسى البطولى ، ويرى الاقتصار عليه دون مزجه بغيره من الأوزان :

« والتجربة تدلنا على أن الوزن البطولى هو أنسب الأوزان للملاحم ، ولو أن امرأ استخدم فى المحاكاة الملاحمية وزناً آخر أو عدة أوزان لبدت نافرة ، لأن الوزن البطولى هو الأبرز والأوسع ، ولهذا يتلائم مع الكلمات الغريبات والمجازات كل التلاؤم ، إذ فى هذه المسألة أيضاً تفوق المحاكاة الملاحمية غيرها ، أما الوزن اليامي والوزن الرباعى الجارى (التروكى) فليشان بالحركة : فأحدهما أنسب للرقص ، والآخر أنسب للفعل ، وشر من هذا كله أن نمزج بين هذه الأوزان كما فعل خاريمون . ولهذا لم يضع شاعر تأليفاً واسعاً فى بحر آخر غير البحر البطولى ، وكما قلنا من قبل : إن الطبيعة نفسها هى التى تهدينا إلى اختيار أنسب الأوزان » .

وإذا كان الشعر محاكاة لأحياء وأشياء غير الشاعر نفسه . فإن على الشاعر أن ينسى نفسه . ويدمجها فى أشخاصه ، فلا يظهر على المسرح ولا فى الملاحمة ، ولا يتحدث عن نفسه ، وإنما يدع الأحياء والأشياء هى التى تتحدث ، وقد كان هوميروس فى ذلك هو المثل الأعلى :

« ومن بين المناقب التي تجعل هوميروس خالقاً بالثناء أنه كان الوحيد من بين الشعراء الذي لا يجهل متى يتدخل بنفسه في القصيدة فالحق أن الشاعر يجب ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلاً ، لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاكياً . أما سائر الشعراء فيزجون بأنفسهم في كل موضع ، ولا يحاكون إلا قليلاً ونادراً ، بينما هوميروس يبدأ باستهلال موجز ثم يعرض على الفور رجلاً أو امرأة أو أى شخص آخر يصور خلقه . أعني أنه ليس ثمة شخص من أشخاصه لا يميزه بخلق خاص ، بل كل له خلق معين . »

وإذا كانت الملحمة تمتاز من التراجيديات بطولها الذي يسمح بإدخال حوادث كثيرة متعددة ، ثم بالوزن الفخم الرصين ، فهناك فارق آخر بينهما هو استخدام غير المعقول ، إذ يسمح به في الملحمة في الأحداث العرضية ، أما الموضوع الأساسي فلا يسمح فيه . سواء في الملحمة أم التراجيديات ، بأى أمر غير معقول . والأفضل اطراح غير المعقول خارج التمثيل ، وإن جاز - نادراً - استعماله في قصص الأفعال ، فيجب أن يصدر عن شاعر فحل يستطيع الانتفاع به في التجميل والتحسين :

« وينبغي أن نستعين في التراجيديات بالأمور العجيبة (والعجيب هو الأمر المخالف للألوف) أما في الملحمة فيمكن أن نذهب في هذا إلى حد الأمور غير المعقولة التي يصدر عنها خصوصاً العجب (واللامعقول أمر باطل ، لأن العقل المنطقي لا يقره ، ولكن الوجدان ينفع له ، لأنه يصور على نحو يجعله مقبولا) لأننا في الملحمة لانرى الأشخاص أمام عيوننا يتحركون . فما يتصل بمطاردة هيكتور ، مثلاً ، أو أنه عرض على المسرح لبدا مضحكاً : الجنود اليونانيون واقفون ولا يطاردون . وأشيل يكتفى بإنغاص رأسه (يهز رأسه) أمام الجنود بعدم الاشتراك في المطاردة) فكل هذا لا يلاحظ في الملحمة . والأمر العجيب يدعو إلى المتاع ، وآية ذلك أن الناس جميعاً حينما يحكون حكاية يضيفون من عندهم ابتغاء المتاع . »

وهوميروس بخاصة هو الذي علم سائر الشعراء فن الاحتيالات المتقنة الصنع ، أعني المغالطة « فإذا كان وجود أو وقوع واقعة يستلزم ، نتيجة له ، وجود أو وقوع واقعة أخرى ، فإن الناس ينجحون إلى اعتقاد أنه أينما وجد التالي وجد المقدم بالضرورة . ولكن هذا باطل ، ولهذا فإنه إذا كان المقدم باطلاً ، ولكن كان هناك شيء آخر

يجب أن يوجد أو يقع إذا كان صادقاً ، فيجب ضم الاثنين ، لأنه متى كان العقل يعلم أن هذا الشيء الآخر صادق ، فإنه يستتج من هذا - خطأ - أن المقدم هو الآخر صادق ، ولدينا شاهد على هذا في قصة الحمّام .

وقصة الحمّام تشمل كل النشيد التاسع عشر من الأوديسا، وفيه تنقاد بينيلوب Pénélope لأخاديع أوديسيوس ، إذ يزعم أنه إقريطشى استضاف أوديسيوس في بيته ، فلما سألته عن لباس أوديسيوس وصفه لها بالدقة ، وفي هذا أخطأت بينوب في البرهان : إذ هي قد استنتجت من صدق التالى (وهو وصف لباس أوديسيوس صدق المقدم) وهو أن هذا الغريب هو إيتون الإقريطشى . وقد أوجز أرسطو ولم يفصل خطأ البرهان ، لأن كتابه كان مذكرات للدروس وكان يشرح المجمع شفوياً بالتفصيل .

الفهرس

الموضوع	الصفحة
---------	--------

الإهداء	٣
مقدمة	٥

الباب الأول

النقد قبل أفلاطون

القسم الأول

الشعراء

١ - هوميروس	١٣
٢ - هزيبود	٢٢
٣ - سافو	٢٨
٤ - أناكريون	٣١
٥ - بنسدار	٣٢
٦ - سيهونيد السيومي	٣٧

رواد التراجيديا الأوائل

(١) إيبجين (٢) تيسليس (٣) فرينيكوس	٣٩
------------------------------------	----

شعراء التراجيديا

١ - إيسكيلوس	٤٢
--------------	----

الصفحة	الموضوع
٥١	٢ - سوفوكليس
٦٢	٣ - يوريبيديس
	شعراء الكوميديا
٧٩	١ - إبيكارم
٨٠	٢ - كراتينوس
٨٠	٣ - أريستوفانيس
١١٣	المحكمون والجمهور
	القسم الثاني
	الخطباء والسوفسطائيون
١١٥	١ - تيزياس
١١٥	٢ - تراسوه اخوس
١١٦	٣ - بروديكوس
١١٦	٤ - جورجياس
١١٩	٥ - بروتاجوراس
١٢٠	٦ - أنتيفون
١٢١	٧ - لوسياس
١٢٢	٨ - إيسوكراتيس
١٢٣	٩ - ديموستين
	الباب الثاني
	أفلاطون
١٢٥	١ - منهج أفلاطون

الصفحة	الموضوع
١٢٨	٢ - سقراط الأفلاطوني
١٣٠	٣ - مغالطات أفلاطون
١٣٥	٤ - نظرية المثل أو الصور الخالدة
١٤٠	٥ - حماسة أفلاطون على الشعر والفن
١٤٩	٦ - تصالح أفلاطون مع الفن والجمال
١٥٢	٧ - النموذج المثالي لانتقد الأفلاطوني

الباب الثالث

أرسطو

١٦١	١ - أرسطو والنقد
١٦٣	٢ - اللغة
١٧١	٣ - الأسلوب
١٧٧	٤ - المجاز
١٨٣	٥ - الخطابة وأنواعها وبراهينها
١٩٨	٦ - أجزاء الخطابة
٢٠٧	٧ - المحاكاة
٢١٧	٨ - نشأة الشعر
٢١٩	٩ - التراجيديات
٢٣٧	١٠ - الكوميديات
٢٤٠	١١ - الملحمة

كتب كمال بسيوني

ظهر منها :

أولا - في القصص

- ١ - عائشة بنت طلحة : العدد ١٤٠ - من سلسلة اقرا
وقد قدم لها عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين
- ٢ - الثريا : العدد ١٨٣ من سلسلة اقرا
- ٣ - صوت الحب
- ٤ - الشرف الضائع

ثانيا - مكتبة الدراسات النحوية

- ١ - المفردات النحوية .
- ٢ - الجمل النحوية
- ٣ - فن الاعراب
- ٤ - المشتبهات في النحو
- ٥ - صور نحوية

ثالثا - مكتبة الدراسات النقدية

- ١ - في الأدب اليوناني
- ٢ - في النقد اليوناني

تحت الطبع :

- ١ - اثر النقد اليوناني في النقد العربي القديم

رابعا - مكتبة الدراسات الأدبية

خامسا - في الشعر

- ١ - ديوان كمال بسيوني

في النقد اليوناني

يعرض هذا الكتاب للنقد اليوناني في شتى صورهِ واتجاهاته ، بدءاً من الشعراء والخطباء الذين لم يكن للنقد المنهجي عندهم وجود ، وانما كانوا يبدعون آثارهم الأدبية ، وفيها من جوانب النقد ما يمكن أن نست اليه ونقف عنده . وانتهاء بالفلاسفة والنقاد الذين وضعوا أسس النقد المنهجي ، وثبتوا قيمه وأبرزوا خصائصه .

فالكتاب نافع لمن يريد أن يتتبع الجانب التاريخي للنقد العالمي ، ويقف على سادته وأصوله القديمة ، ونافع لمن يريد أن يشحذ ملكة النقد عنده بالاحاطة بتراث الإنسانية في هذا العلم .

مَنبَةُ الدراسات النقدية

تُرجم عنها :

- ١ - في الأدب اليوناني
- ٢ - في النقد اليوناني

تمت الطبع :

- ٣ - أثر النقد اليوناني في النقد العربي القديم

